

DER JUNGE SCHILLER ALS KRITIKER

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von
ANDRÉ HOCHULI
aus Reitnau

H. VEENMAN & ZONEN • WAGENINGEN

1957

DER JUNGE SCHILLER ALS KRITIKER

DER JUNGE SCHILLER ALS KRITIKER

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

vorgelegt von
ANDRÉ HOCHULI
aus Reitnau



H. VEENMAN & ZONEN · WAGENINGEN, HOLLAND

1957

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät
auf Antrag der Herren Prof. Dr. W. Muschg und Prof. Dr.
Hch. Wagner.

Basel, den 3. Juni 1954

Prof. Dr. R. BROGLE Dekan

INHALT

Einleitung	7
Die Auseinandersetzung mit Stäudlin	12
Die Selbstrezensionen des Jahres 1782	25
Die Briefe über Don Carlos	41
Das Ringen um Goethe	51
Die Rezension von Bürgers Gedichten	62
Anmerkungen	77
Literatur	80



Digitized by the Internet Archive
in 2026

EINLEITUNG

OBWOHL im Laufe eines Jahrhunderts die Schillerforschung eine kaum mehr zu überblickende Masse an Literatur angehäuft hat, muss man auf das Jahr 1898 zurückgehen, um eine umfangreichere Studie über den Kritiker Schiller zu finden. Die Dissertation von Otto Pietsch «Schiller als Kritiker»¹ bietet einen Überblick über das kritische Schaffen Schillers. Die Analysen der einzelnen Arbeiten bilden jedoch kaum mehr als Regesten, die es ihrem Verfasser erlauben, den aristotelisch-lessingschen Einfluss im kritischen Werk festzustellen. Die ganze Studie ist auf diese besondere Fragestellung ausgerichtet. Die psychologischen und biographischen Hintergründe der Rezensionen werden kaum beachtet, ebensowenig wird ihrer Struktur Rechnung getragen, sodass eine geschlossene Darstellung des Rezensenten Schiller immer noch aussteht. Dieser Tatbestand wird auch durch den verdienstvollen Aufsatz Martha Webers nicht verändert.²

Die vorliegende Studie versucht, diese Lücke auszufüllen. Parallel zur Umwandlung des Schillerbildes, die durch die Forschungen von Herbert Cysarz, Hermann Schneider, Melitta Gerhard, Benno v. Wiese u.a. bewirkt wurde, möchte sie aus den Rezensionen die Gestalt Schillers mit all ihrer Dramatik, innern Not und Menschlichkeit aufsteigen lassen.³ Dem Titel entsprechend sind dieser Untersuchung zwei Ziele gesetzt. Einerseits soll sie Aufschluss geben über Schiller, andererseits aber auch über den von Schiller verkörperten Kritiker. Darüber hinaus möchte diese Arbeit auch Erkenntnisse über das Wesen des Kritikers an sich gewinnen. Diese Fragestellung wurde zunächst angeregt durch den Aufsatz von Sigmund v. Lempicki im «Euphorion» 1924 «Über literarische Kritik und die Probleme ihrer Erforschung». In diesem Gesichtspunkt bestärkt wurden wir durch Emil Staigers «Grundbegriffe der Poetik» und vor allem durch Walter Muschgs «Tragische Literaturgeschichte», die beide in uns die von Lempicki empfangenen Anregungen ausweiteten.⁴ Es ging nun nicht mehr an, die Rezension nach ihrer Erscheinungsform zu klassifizieren. Alle Bezüge zwischen dem eigenen und dem fremden Werk, zwischen dem Rezensenten und dem Rezensierten mussten überblickt werden, damit die Struktur der Rezension bestimmt werden konnte. Erst eine solche zusammenfassende Betrachtung enthüllt die Rezension in ihrer vollen Bedeutung und erlaubt eine typologische Einreihung.⁵

Wir unterscheiden die Dichter nach ihrer Zugehörigkeit zu den drei Typen der Epiker, Lyriker und Dramatiker. Die gattungsmässige Dominante spiegelt sich auch in der Struktur ihrer Rezensionen. Der epische Dichter verleugnet sich auch in seiner Kritik nicht als Epiker, die Kritik eines Lyrikers unterscheidet sich deutlich von der eines Dramatikers. Kellers Gotthelfaufsätze z.B. fallen rein äusserlich durch ihre grosse Breite auf. Immer wieder gerät Keller vom Urteilen ins Erzählen. Es eröffnet sich ihm eine ganze Welt von Bezügen, die er dem Leser dartun will. Für ihn ist das Werk ein Kosmos, das selbst wieder seine Bestimmung in der Umwelt hat. Dies kann er nur durch Schilderung klarmachen. Das kritische Vorgehen besteht nicht aus einer Gegenüberstellung des kritisierten Werkes und seiner eigenen Meinung. Seine Kritik ist weder programmatisch noch normativ. Er fällt das Urteil nicht einseitig; auch ist es nicht unwiderruflich. Von Anfang an sieht er Grösse und Beschränkung des rezensierten Werkes.

Von anderer Struktur sind Matthias Claudius' Rezensionen des Werther und von Klopstocks Oden. Sie sind sehr kurz. Ausrufzeichen – kennzeichnend für einen affektiven Stil – sind sehr häufig. Claudius verzichtet auf eine Schilderung. Der Rezensent ist das Gefäss, durch dessen irisierende Wandungen man undeutlich den Inhalt erblickt. Werk und Kritiker gehen eine Synthese ein, deren Komponenten kaum unterscheidbar sind. Keller schreibt, was er von seinem Standort aus überblickt; Claudius gibt die Stimmung wieder, die ein Kunstwerk bei ihm hinterlässt.

Schiller ist ein dramatischer Kritiker. Diese Eigenheit seiner Kritik wird in der vorliegenden Arbeit besonders berücksichtigt. Den Kritiker Schiller kann man sich nicht unter den Zügen der klassischen Büste Danneckers vorstellen. Der Dioskur wird lebendig, wird zu einem Menschen mit all seinen Leidenschaften und Widersprüchen. Was er dadurch an Grösse verliert, gewinnt er an Leben. Die vorliegende Arbeit untersucht die Rezensionen Schillers, die in Zeitschriften und Zeitungen veröffentlicht wurden. Kritischer Tätigkeit entspringen auch verstreute Urteile in Briefen, Aphorismen (im Fall Schillers z.B. die Xenien), aesthetische Schriften, aber auch die Veränderungen am eigenen Werk. Dies gehört jedoch nur im weitern Sinn zur kritischen Tätigkeit. Der eigentliche Kritiker spricht sich in der Rezension aus; sie ist ein schriftlich niedergelegtes, begründetes Urteil, das für die Öffentlichkeit bestimmt ist. Objekt dieser Kritik ist im vorliegenden Fall ein künstlerisches Werk. Die Rezension, für die sich im Lauf der Zeit bestimmte Regeln ausgeprägt haben, bildet seit dem Auftauchen der Zei-

tungen und Zeitschriften eine literarische Gattung für sich. Es geht nicht darum, alle kritischen Urteile Schillers zu sammeln, sondern zu untersuchen, welches seine Leistung in dieser journalistischen Gattung ist. Deshalb werden andere Formen kritischer Tätigkeit nur insofern berücksichtigt, als sie für die Beurteilung der Rezensionen von Wichtigkeit sein können.

Überblickt man das rezensorische Œuvre Schillers, so stellt man fest, dass sich während einer Zeitspanne von ungefähr zehn Jahren die kritischen Äusserungen häufen. Diese Tätigkeit wird eingeleitet durch den literarischen Streit mit seinem schwäbischen Landsmann und Konkurrenten Stäudlin. Ihm reihen sich die Selbstrezensionen des Jahres 1782 an, die das Erscheinen der «Räuber» und der «Anthologie auf das Jahr 1782» begleiten. Sie ragen durch ihren Umfang aus der Fülle anderer Rezensionen – Früchte der damaligen journalistischen Tätigkeit – hervor. Die nächste grössere Arbeit, die «Briefe über den Don Carlos», ist nicht zufällig ebenfalls eine Selbstrezension. Äusserer Anlass zu ihrer Abfassung waren einige scharfe Besprechungen des «Don Carlos», dessen Mängel Schiller nicht unbekannt waren. Aus dem gleichen Jahr 1788 stammt die Rezension von Goethes «Egmont», es folgt der Torso der Iphigenie-Besprechung. Beide sind Dokumente des Ringens um Goethe und des Abrückens vom Sturm und Drang. Schiller macht dieser literarischen Bewegung in der Rezension «Über Bürgers Gedichte» den Prozess.

Darnach folgt der grosse Unterbruch in Schillers dichterischer Tätigkeit, die «Winterpause», in der er neue Erkenntnisse und Kräfte sammelt, die seinen klassischen Frühling und die Wiedergeburt seiner schöpferischen Kraft ermöglichen. Dieser Unterbruch lässt sich auch im rezensorischen Werk feststellen. Die darauf folgende klassische Periode entbehrt der kritischen Auseinandersetzungen mit sich und der Welt. Wohl fällt in die Frühzeit seiner Freundschaft mit Goethe der grosse Aufsatz «Über naive und sentimentalische Dichtung». Er ist aber keine eigentliche Rezension, sondern eine typologische Studie. Wohl lassen sich von ihr aus viele Verbindungslinien zum kritischen Œuvre ziehen, vor allem zu den Goethe-Rezensionen und zur Bürgerrezension, doch gehört diese Typologie in eine andere Periode seiner geistigen Entwicklung. Sie ist ein Schlusskommentar zu seiner ganzen Jugend und gleichzeitig ein grandioser Versuch, seine Daseinsberechtigung neben Goethe gedanklich zu beweisen. Diese Studie bildet die eigentliche Krönung seiner Rezensionen, da sie in Form einer Typologie die Antwort auf die Frage nach dem eigenen Wesen gibt, die

fragmentarisch nicht nur in den Selbstrezensionen, sondern auch in den Besprechungen fremder Werke beantwortet wird. Die innere Einstellung ist nicht mehr polemisch wie in allen Rezensionen der frühern Zeit. Schiller hat seine Daseinsberechtigung im Rahmen eines allumfassenden Dualismus gefunden.

Die wenigen Rezensionen der klassischen Epoche (Über den Gartenkalender und über Matthissons Gedichte) sind nicht mehr kämpferische Auseinandersetzungen mit einem Werk oder einem Dichter, sondern Kontexte der philosophischen Studien, entwickelt am zufälligen Beispiel eines zu rezensierenden Werkes.⁶ Ihre geringe Zahl und das spätere vollständige Ausbleiben deuten bereits darauf hin, dass der früher wirksame Antrieb nicht mehr vorhanden ist. Schillers Dramatik wird nun ausschliesslich im Werk verwirklicht. So ist der Titel der vorliegenden Studie nicht willkürlich gewählt. Alle wichtigen Rezensionen stammen aus dem Jahrzehnt zwischen 1782 und 1791. Schiller hat sich während seines dritten Lebensjahrzehnts, also in seiner Jugend, als Kritiker betätigt. Unser Titel unterstellt also nicht, dass es einen «Klassischen Schiller als Kritiker» gebe.⁷ Aus innern Gründen konnte auf eine eingehende Untersuchung des Aufsatzes «Über naive und sentimentalische Dichtung» und der beiden Spätrezensionen verzichtet werden, ist ja die grosse Studie wiederholt eingehend gewürdigt worden.⁸

Schillers Rezensionen bilden einen Kommentar zu seiner geistigen Entwicklung. Sie spiegeln den jeweiligen Stand seines Wissens um die Dichtung und um das Wesen des Dichters. Die chronologische Folge der Texte bildet deshalb den innern Einteilungsgrund dieser Untersuchung. Der bei Schiller naheliegende Gedanke, zwischen Selbstrezensionen und Fremdrezeensionen zu unterscheiden, erweist sich als untaugliche Arbeitsmethode. Die Selbstrezensionen stammen aus zwei verschiedenen Entwicklungsstufen, anderseits ist auch die Fremdkritik vom Ausgangspunkt des eigenen Schaffens und des eigenen Wissens geschrieben. Keine Rezension ist frei von selbstkritischen Zügen, sei es, dass Schiller am rezensierten Werk Mängel entdeckt, wie sie die eigenen aufweisen, wie im Fall der Stäudlinrezensionen, oder dass er Vorzüge hervorhebt, die ihm fehlen, wie es in den Goethe Rezensionen geschieht. So kann man behaupten, dass alle rezensorischen Werke Schillers Bruchstücke einer Selbstkritik seien. Es wird sich erweisen, dass gerade bei ihm jegliche Kritik aus dem Kreis des Selbst stammt und niemals intuitiv das Fremde erfühlen kann. Mit geschlossenem Visier, in

der Rüstung der eigenen Ideen, kämpft er gegen die ihn umgebende Welt.

Die frühen Rezensionen stellen ein kontinuierliches Ringen um Erkenntnis und Macht dar. Dieser Zug ist zwar allen Rezensionen Schillers gemeinsam. Die Bürgerrezension, die in ihrer Schärfe nur mit den frühen Stäudlinrezensionen verglichen werden kann, nimmt jedoch eine besondere Stellung ein. In der Auseinandersetzung mit Stäudlin ist der polemische Zug ohne weiteres verständlich, da dieser Schillers direkter Konkurrent ist, den es aus dem Feld zu schlagen gilt. Bürger hingegen ist nicht Schillers Konkurrent, sondern eine gestrige Grösse. Die Härte der Rezension ist die äussere Form für die Gewaltsamkeit der innern Entscheidung. Sie ist ein Sprung zu andern Ufern, wobei der frühere Weggefährte durch die Gewalt des Absprungs in den Abgrund gestossen wird. So erscheinen uns die frühen Rezensionen Schillers unter dem Aspekt des *Ringens*, die Bürgerrezension hingegen unter dem der *Entscheidung*, mit der allerdings die Entwicklung nicht vollendet ist. Die Entscheidung wird willentlich und gewaltsam vorgenommen. Die Verschiedenheit und Überlegenheit Goethes bleibt wie ein Dorn in Schillers Seele. Er muss sich neben Goethe behaupten. Dieser Kampf wird in der Studie über die naiven und sentimentalischen Dichter ausgetragen und gleichzeitig umgangen. Sie bildet die *Versöhnung*, die ein ungebrochenes Einstürmen aller Energien in das dichterische Werk erlaubt.

DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT STÄUDLIN

SCHILLERS literarischer Kampf gegen Stäudlin zieht sich über drei Rezensionen hin. Seine Stationen sind: die Besprechung der Stäudlinschen Aeneis-Übersetzung, die des Musenalmanachs auf das Jahr 1782 und schliesslich die der vermischten poetischen Stücke Stäudlins. Dazu wäre noch die Selbstrezension der Anthologie zu zählen, die in ihrem ersten Teil einige letzte Hiebe gegen den verhassten Widersacher enthält. Im Zentrum dieses Streites steht die Herausgabe der Anthologie als Konkurrenzunternehmen gegen Stäudlins Almanach.

Friedrich Gotthold Stäudlin, das «enfant gâté» der aufstrebenden schwäbischen Provinzialliteratur, war ein Jahr älter als Schiller. Er wurde von Balthasar Haug, Herausgeber des «Schwäbischen Magazins» und ihrer beider Lehrer, stark protegiert. Stäudlin verstand es, aus seiner Schriftstellerei materiellen Nutzen zu ziehen und die richtigen Verbindungen zu unterhalten. So pflegte er einen eifrigen Briefwechsel mit Bodmer und wurde von ihm mit der Herausgabe seines Nachlasses beauftragt. Sein Lobgesang auf Haller trug ihm eine schöne Belohnung von seiten der Republik Bern ein. Als literarischer Betriebsmacher verstand er es, verschiedene schwäbische Literaten zur Mitarbeit an seinem Almanach zu gewinnen. Darunter befanden sich auch Schiller und dessen Freundeskreis aus der Akademie. Schillers Mitarbeit dauerte nicht lange. Äusserer Anlass zum Bruch war wohl die Tatsache, dass sich dieser, der keine geringe Meinung von seiner literarischen Tätigkeit hatte, im Almanach Stäudlins zu wenig berücksichtigt fand und dass die «Entzückung. An Laura» von diesem stark abgeändert gedruckt wurde. Die Ursachen lagen aber tiefer. Der aufstrebende Schiller empfand den verhätschelten und betriebsamen Stäudlin als Rivalen. Dazu sollen sie noch Nebenbuhler in der Liebe gewesen sein.¹ Er fühlte sich Stäudlin gegenüber zurückgesetzt. Man geht wohl nicht fehl mit der Annahme, dass gewöhnlicher Neid eine der Quellen dieses heftigen Streites war. In einem Brief an Petersen aus dem Frühjahr 1781 steht: «Der erste und wichtigste Grund, warum ich die Herausgabe (der Räuber) wünsche ist jener allgewaltige Mammon... Stäudlin hat für einen Bogen seiner Verse einen Dukaten von einem Tübinger Verleger bekommen, warum sollt ich für mein Trauerspiel... von einem Mannheimer nicht eben so viel – nicht mehr bekommen können.»²

Dass Schiller damals noch nicht die Absicht hatte, den Dichterberuf zu ergreifen, widerspricht dieser Behauptung nicht. Er litt es mit seinem Temperament einfach nicht, dass ein anderer die Lorbeeren erntete, die er als seinem Genie gemäss erachtete. Dazu kommt, dass Stäudlins Grosstuerei nicht mit der Qualität seiner – von Schiller gering geachteten – Gedichte in Einklang stand. Endlich dürfte auch ein rein schulmässiger Antagonismus den Bruch befördert haben. Stäudlin war ein Klopstocknachahmer und Bodmerbewunderer, der auf die Genies und ihr Treiben von oben herabsah. Der ältere Haug, diese «Bruthenne der Talente» in Schwaben, hatte zwei feindliche Brüder gehegt, die sich in rücksichtslosester Weise bekämpften. Der Angriff ging von Schiller aus und wurde mit allen Mitteln geführt. Er hatte im Jahr 1780 in Haugs Magazin unter dem Titel «Der Sturm auf dem tyrrhener Meer» eine Übersetzung aus dem 1. Buch der Aeneis veröffentlicht. Haug bemerkte als Herausgeber: «Probe von einem Jüngling, die nicht übel geraten ist. Kühn, viel, viel dichterisches Feuer.» Im Jahre darauf veröffentlichte Stäudlin seine «Proben einer deutschen Aeneis». Haug, der Herausgeber des «Zustands der Wissenschaften und Künste in Schwaben», des Nachfolgers des «Magazins», wird Schiller diese Übersetzung seines Nebenbuhlers zur Rezension zugewiesen haben.

In dieser Rezension nahm er die erste Ausmarchung zwischen Stäudlin und sich vor. Sie zerfällt dem Aufbau des besprochenen Buches entsprechend in zwei Teile: Besprechung der Übersetzung und Beurteilung des lyrischen Appendix. Schiller war zweifellos befähigt, über eine Vergilübersetzung zu urteilen, da er sich bei der Arbeit am «Sturm» mit den Problemen einer Vergilübersetzung vertraut gemacht und selbst eine Probe seiner Kunst geliefert hatte.

Es stellt sich die schwierige Frage nach dem Wert der beiden Übersetzungen. Ihre Beantwortung ist für die Beurteilung der Rezension von nicht geringer Bedeutung. Johanna Jarislowsky behauptet: «Der Sturm auf dem Tyrrhener Meer gehört durchschnittlich zu den besten Übersetzungsproben, die das Jahrhundert von der Aeneis gegeben hat. Schiller teilt zwar noch ihre typischen Fehler und reicht häufig nicht an Übersetzer wie Stäudlin und Bürger, mit deren Leistungen seine Probe generell auf einer Stufe steht, heran. Auf der andern Seite aber lassen sich hier schon keimhaft charakteristische Unterschiede erkennen. Am deutlichsten sind sie in der einheitlich pathetischen Sprache mit ihren verhältnismässig zahlreichen Neubildungen, dem Gehalt des superlativen Stils und dem abgeschlossenen

Aufbau, wie er sich in der Auswahl der Übersetzung zeigt, zu spüren.»³ Auf diesem Gebiet sind Schiller und Stäudlin offenbar gleichwertige Rivalen. Minor ist von einer tiefen Antipathie gegen Stäudlin erfüllt. So behauptet er: «Nicht bloss die oberflächliche Behandlung und das Missverstehen des Originals wird dem wenig gebildeten Übersetzer, welcher das Lateinische nur eben zur Not und von den modernen Sprachen keine einzige verstand, zum Vorwurf gemacht; nicht bloss seine undeutschen Hexameter werden als eine Versündigung gegen das deutsche Ohr und unsere Sprache getadelt...»⁴ Demgegenüber muss festgestellt werden, dass Stäudlin als Gymnasiast einen ebensoguten lateinischen Unterricht genossen hatte wie Schiller, dass Minor in verschärfender Weise lediglich das Urteil Schillers in der Rezension wiederholt, der dort seinem Gegner einige Missverständnisse nachweist, dass im grossen und ganzen die gleichen Vorwürfe, die Schiller gegen Stäudlin erhebt, auch ihm selber gemacht werden können. Offenbar liegt im Fall Stäudlin eine ebensolche Verkennung vor wie im Fall Bürger, wo ganze Generationen von Literaturhistorikern das Schillersche Urteil unbesehen übernehmen, ohne sich selbst über die wirklichen Werte Rechenschaft zu geben. Bei Stäudlin liegt der Fall insofern anders, als er als Lyriker keineswegs Gültiges geleistet hat. Umsomehr soll festgehalten werden, dass seine Übersetzung durchaus nicht unter das Niveau seiner Zeit fiel, und vor allem, dass die vorausgehende Schillersche Übersetzung sicherlich keine überragende Meisterleistung war. Schiller ist noch nicht der Meister, der einem minderbegabten Schüler – und ein solcher ist Stäudlin durchaus nicht – eine Lektion erteilen darf. Auf Grund einer vorhergehenden kleinen, aber ungefähr gleichwertigen Übersetzung rezensiert Schiller das umfangreichere Werk seines gleichaltrigen Rivalen.

Vor allem müssen die Rezensionen und das Verhältnis zu Stäudlin aus den Verhältnissen und vom Können des jungen, aufstrebenden Schiller aus betrachtet werden, nicht aus der Perspektive der spätern Vergilübersetzungen, die allerdings hoch über der zehn Jahre ältern Stäudlinschen Übersetzung stehen. Dies scheint Minor in seiner Beurteilung völlig zu verkennen.

Gegen den Schluss seiner Besprechung rechtfertigt Schiller sein Vorgehen folgendermassen: «Hätte ich sein Produkt für das Produkt eines gemeinen Kopfes gehalten: so hätte ich mich gewiss der Last nicht unterzogen, es durchzuwaten: und hätte ich des Schattens mehr darin gefunden als des Lichts: so hätte ich nicht den Schatten, sondern das Licht gemerkt.» Diese Anerkennung kommt aber nach etlichen Druckseiten voller – mit fast

wissenschaftlicher Akribie zusammengestellter – Fehlernachweise. Sein Rezensionsprinzip besteht in der Anführung sämtlicher Fehler. Nun war aber das schwäbische Magazin keine wissenschaftliche Zeitschrift, sondern eine Publikation für kulturell Interessierte. Welchen Rang die Zeitschrift hatte, kann man am undankbaren Nachruf Schillers im «Repertorium» des gleichen Jahres abmessen: «Pardon dem Herausgeber! Er will ja aufhören.» Dabei war der Herausgeber sein alter Lehrer Haug, der das Erscheinen seiner Zeitschrift einstellte, um Schillers «Repertorium» Platz zu machen. Schiller war also durchaus nicht verpflichtet, wissenschaftlich genau vorzugehen. Es handelte sich darum, dem Publikum diese Übersetzung anzukündigen, in der nach seiner eigenen Aussage das Licht den Schatten überwog. An Lob findet man in der ganzen Rezension nichts als ein paar allgemeine Formulierungen, von denen die wichtigsten bereits zitiert worden sind. Will Schiller den Autor belehren? Ist er von einem so unbändigen Wahrheitsdrang besessen, dass er den kleinsten Fehler hervorzuheben sich verpflichtet fühlt? Die zitierte Stelle scheint auf ein solch hohes Ethos hinzuweisen. Später wird man dasselbe Vorgehen in der Rezension der Bürgerschen Gedichte finden, wo er mit dem Hinweis, dass es sich nur im Hinblick auf einen grossen Dichter lohne, seine Fehler ins Licht zu stellen, an Bürger keinen guten Faden lässt. Der Rezensent empfand sich im 18. Jahrhundert viel mehr als Kunstrichter, weniger als Vermittler. Immerhin ist auch die letztere Auffassung der Kritik Schiller nicht fremd. Dies erweist sich an seiner Selbstrezension der Anthologie, die trotz scharfer Selbstkritik einen eindeutig publizistischen Charakter hat. Er muss sich bewusst gewesen sein, dass sein Vorgehen das Publikum vom Kauf der Stäudlinschen Übersetzung abschreckte. Daran änderte die kurze allgemeine Anerkennung nichts. Dazu ist eine Rezension, die nichts als Aussetzungen enthält, für den Autor ein niederschmetternder Schlag. Auch das musste Schiller, der um die Gunst des Publikums für seine «Räuber» bangte, klar sein. Die Behauptung, dass eine streng kritische Besprechung ein Dienst am Verfasser sei, der sich nur für einen fähigen Kopf lohne, mag ehrlich gemeint sein. Ihr geistiger Hintergrund ist aber keineswegs Wohlwollen, sondern Wille zur Demütigung, Drang zur Polemik, das Streben, sich (auch als Anonymus) als Sachverständiger ins Licht zu setzen. Eine nähere Untersuchung wird dieses Urteil präzisieren.

Zunächst charakterisiert Schiller Vergil: dieser muss an jeder Übersetzung unendlich verlieren. Hämisch fragt er sich, ob Stäudlin nicht etwa

mit seiner Übersetzung das Gegenteil beweisen wolle. Nach dieser viel-sagenden Einleitung spricht er über die Wahl des Metrums. Er begrüsst die Wahl des Hexameters (er selbst hatte den «Sturm» in Hexametern über-
setzt), doch habe nur Klopstock es verstanden, einen guten deutschen Hexameter zu verfassen, und Stäudlin habe ihn keineswegs erreicht.

Dieser Passus ist so abgefasst, dass der Leser den Eindruck hat, es handle sich bei Stäudlins Werk um eine minderwertige Dichtung, in der man «wie über Steinhäufen geschottelt» werde. Schiller unterlässt es, seine Behaup-
tungen durch Beispiele zu stützen. Obschon er hier vom Hexameter be-
hauptet, sein «starker, ernster und feierlicher Gang mache ihn vorzüglich zur Epopee geschickt», übersetzte er Vergil zehn Jahre später in Stanzen und sagte in der Vorrede, «dieses Silbenmass (der Hexameter) könne selbst nicht unter Klopstockschen und Vossischen Händen diejenige Biegsamkeit und Mannigfaltigkeit erlangen, welche Vergil seinem Übersetzer zur ersten Pflicht mache». Damit rückte er von seinem ersten Übersetzungsversuch ab, und gleichzeitig wurde Stäudlin durch dieses spätere Geständnis in gewissem Sinn entlastet. Die Zeit war damals für einen vollkommenen deutschen Hexameter noch nicht reif.

Nach dieser Einleitung, die die Stäudlinsche Leistung als Ganzes dis-
kreditiert, wendet er sich zur Detailuntersuchung. Zunächst kritisiert er die Fraktionierung der Vergilschen Perioden und die allzu wörtliche Wieder-
gabe des Textes durch Partizipien, die eine der Grundschwierigkeiten der lateinischen Übersetzung sei. Als Beispiel zitiert er zwei Stellen, die auch er im «Sturm» übersetzt hatte.⁵ Zunächst ist zu bemerken, dass auch er nicht immer der Gefahr der Partizipialkonstruktion entgangen ist. Es handelt sich um folgende Verse:⁶

«... celsa sedet Aeolus arce
sceptra tenens mollitque animos et temperat iras
ni faciat, maria ac terras coelumque profundum
quippe ferant rapidi secum verrantque per auras»

und um die Schilderung des aufziehenden Sturmes:

«eripiunt subito nubes caelumque diemque
Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra,
intonuere poli et crebis micat ignibus aether,
praesentemque viris intentant omnia mortem.»

Eine kleine statistische Kontrolle enthüllt bereits einiges: Stäudlin bemüht sich, Vergil im gleichen Umfang wiederzugeben, während Schiller gut einen

Vers mehr braucht. Um die 123 Verse des «Sturm»-Textes wiederzugeben, braucht er 143 Hexameter. In der ersten Stelle rügt er die Partizipialwiedergabe von Vers 60 «hoc metuens», das den Anschluss an den zitierten Text 56ff bildet. Er behauptet, dadurch werde der Vers allzu prosaisch, und die erhabensten Stellen ermatteten. Entgegen seiner superlativischen Tendenz und seinem gesteigerten Stil hatte er aber das «metuens» mit «Aber dies alles bedachte schon der allmächtige Vater» übersetzt, was eine Verblassung bedeutet; ein prosaischer Versanschluss steht einer prosaischen Wortwahl gegenüber. «Celsa arce» übersetzt Stäudlin mit «Auf der Höhe», Schiller mit «hoch oben über dem Felsen», was beides sicherlich nicht die beste Wiedergabe ist, abgesehen davon, dass sich bei Schiller das Wort «Felsen» im Abstand zweier Verse wiederholt. Die zweite Stelle übersetzt er folgendermassen: «Da entreissen urplötzlich die Wolken dem Auge der Trojer Himmel und Tag, der Pelagos wallt in Mitternachtsschauern, Himmel donnert, und Himmel flammt auf in Tausendgeblitze, Tod, Tod flammt der Himmel entgegen dem bebenden Schiffer, Tod entgegen heult ihm der Sturm! Tod brüllen die Donner.»

Die Stäudlinsche Version lautet: «Plötzlich umdunkeln Wolken den Himmel und rauben der Teukrer Blicken den Tag: die Finsternis ruht dicht über den Wassern, Donnernd krachten die Pol', und Blitze durchflamnten den Aether. Ringsum und überall sichtbarer Tod den Schiffenden dräuend.»

Bei Schiller erfolgt im ersten Vers ein Zusammenzug zweier Satzteile, der im Vergleich zu Stäudlin keine Verbesserung bildet. Viel bezeichnender ist die Übersetzung des «ponto nox incubat atra», das die drohende, lastende Dunkelheit beim Aufziehen eines Sturmes schildert. Schiller gibt in der Rezension eine Verbesserung, die ganz von seiner früheren Übersetzung abweicht: «Die Nacht liegt brütend über dem Meere.» Das sei das nachdrückliche Wort im Gegensatz zum «liegt dicht» Stäudlins. Das Stäudlinsche «Finsternis» ist als Übersetzung von «nox atra» dem blossen «Nacht» vorzuziehen. Allerdings ist die Stäudlinsche Version schülerhaft genau, aber Schiller schiesst in seiner «Sturm»-Übertragung weit übers Ziel hinaus. Er schildert den Sturm selbst, nicht die Stille vor dem Sturm, die von Vergil so unnachahmlich deutlich auch im Lautgehalt seines Verses wiedergegeben wird. Seine freie Übertragung erinnert stark an Klopstock und wirkt in ihrer pathetischen Übersteigerung wie die Beschreibung der Zerstörung der Stadt in den «Räubern». In diesem Passus, und nicht nur hier, findet man mehr Schiller als Vergil. Vor allem geht die schöne Nuan-

cierung des Römers, die in der anspruchslos sauberen Übersetzung Stäudlins noch spürbar ist, in der Schillerschen Dramatik unter. Im allgemeinen ist Schiller bemüht, eine möglichst starke Übersetzung zu bieten; er scheut nicht davor zurück, den Text wenn nötig willkürlich zu verändern und zu verstärken. Sein Ziel ist, Vergil dem Sinn nach wiederzugeben, und dieser Sinn ist abhängig von seinem subjektiven Verständnis. Stäudlin hingegen trachtet, eine möglichst dem Text entsprechende und lesbare Übersetzung zu bieten. Dass er oft zu nahe beim Text bleibt und sein Satzbau schwerfällig wirkt, ist allerdings zuzugestehen, doch entfernt er sich dafür auch nicht auf so bedenkliche Weise vom Original, wie Schiller es in den zitierten Stellen tut. Dieser erweist sich mehr als Dichter, Stäudlin eher als Übersetzer; letztlich liegt diese Verschiedenheit im Unterschied ihrer schöpferischen Fähigkeiten. Doch dies ist kein Kriterium für die Beurteilung einer Übersetzung. Es ist Missgunst und Böswilligkeit von Seiten Schillers, wenn er nur die Fehler Stäudlins hervorhebt; denn sowohl Ungenauigkeiten, falsches Verständnis wie auch eine «gewisse Leichtigkeit» liessen sich bei seiner eigenen Übersetzung nachweisen. Seine Verbesserungsvorschläge sind auch nicht immer die besten. Da die gerügten Stellen tatsächlich verbesserungsfähig sind, urteilt er nicht ungerecht, doch hätte Stäudlins Leistung auch eine Hervorhebung ihrer positiven Seiten verdient. Ohne besondern Nachdruck zitiert er die Stäudlinsche Version von Vergil IV, 584–90 als Übersetzung, die immer noch die beste sei. Er findet anerkennende Ausdrücke, die mit dem gesamten Tenor seiner Kritik nicht in Einklang stehen, und behauptet z.B., die Übersetzung verrate eine «ungemeine Sprachstärke». Man hat den Eindruck, er wolle mit solchen Redensarten seine Schärfe mildern, damit die Besprechung von Haug, dem Beschützer Stäudlins, überhaupt angenommen werde. Diese Vermutung wird durch die Haltung der folgenden Rezensionen im «Repertorium» bestätigt, in denen er keine solchen Rücksichten mehr zu nehmen hatte und die im Ton viel schärfer, ausfälliger und sarkastischer sind.

Der zweite Teil ist dem «lyrischen Appendix» gewidmet. Er ist viel kürzer gehalten, geht nicht auf Einzelheiten ein und beschränkt sich auf allgemein gehaltene Redensarten, die stark mit der exakten Kritik der Übersetzung kontrastieren. Immerhin wird das Lob bedeutend eingeschränkt durch Bemerkungen über den Menschen und Dichter Stäudlin. Man wünsche ihm nicht Genie, sondern mehr Stoff zur dichterischen Schöpfung. Seine Muse käue immer an den nämlichen Empfindungen. Der

Dichter brate einen an seinem Geniefeuer. Man hoffe nur, seine Empfindungen seien der ungeheuchelte Spiegel seines Herzens. Auch überströme der Verfasser gar zu sehr vom Gefühl seines eigenen Dichterwertes.

Auch hier ergeben sich Berührungspunkte zur Bürgerrezension. Nicht die Gedichte werden im Einzelnen kritisiert und abgelehnt, die Kritik richtet sich durchwegs gegen den Dichter selbst. Schiller tadelt Stäudlins Bardenruhmsucht, seine Unbescheidenheit, die Unaufrichtigkeit seiner religiösen Gefühle, seine Empfindsamkeit, seine hohen Gefühle, die ihm nicht ganz echt scheinen. Unausgesprochen liegt der Stäudlinrezension der Leitgedanke der Bürgerkritik zugrunde: «Kein noch so grosses Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht.» Hier wie dort wird dem Dichter Talent zugebilligt, doch die Kritik greift tiefer und richtet sich gegen den Menschen selbst. So entpuppt sich auch die Rezension des Appendix trotz ihrer Urbanität in der Formulierung und dem wohlwollenden, fast gönnerhaften Ton als eine Kritik, die in ihrer allgemeinen Tragweite weitaus schwerwiegender ist als die technischen Aussetzungen an der Übersetzung. Stäudlin wird als eitler Reimschmied und Phrasendrescher entlarvt, als zweiter Städele, mit dem ihn Schiller in der Selbstrezension der Anthologie bewusst verwechselt. Dies alles wird in gedämpfter Tonart vorgetragen und wirkt als Vorspiel zu den spätern Rezensionen. Alle spätern Argumente gegen Stäudlin finden sich bereits in dieser ersten Besprechung. Es ist nur noch eine Steigerung und Verschärfung festzustellen. Gerade deshalb enthüllen sich diese Rezensionen als ein organisierter Feldzug gegen den schwäbischen Rivalen.

Die zweite Rezension beschäftigt sich mit dem Musenalmanach auf das Jahr 1782, an dem auch Schiller und sein Kreis teilgenommen hatten und gegen den Schiller seine eigene Anthologie veröffentlichte. Im Ton und in der Gestaltung ist diese Ankündigung ein Gegenstück zur Selbstrezension der Anthologie. Es ist die gleiche sarkastische und ironisierende Sprache. Wir finden ähnliche Spiele mit dem Stäudlinschen Motto und ähnliche Bilder wie in der Selbstrezension. So kennzeichnet er Stäudlins Leistung mit dem botanischen Vergleich: «Der Gärtner muss die Ananas von keinem Holzapfelkern erwarten.» In der Selbstrezension heisst es: «Was kümmerts den Anthologisten, ob er unter die Narzissen und Nelken auch hier und da Stinkrosen und Gänseblumen bindet?». Die stilistische Ähnlichkeit deutet auf eine zeitlich nicht weit auseinanderliegende Abfassung. Immerhin verurteilt Schiller nicht grundsätzlich das Erscheinen eines schwäbischen

Musenalmanachs. Er ironisiert bloss seinen Herausgeber Stäudlin als Anführer der schwäbischen Musen. Allerdings treibt er mit der Almanachmode seinen Spott, und dies auf grobschlächtig-medizinische Weise wie in seiner Jugend oft. Wie lässt sich das mit der Tatsache vereinbaren, dass auch er trotzdem einen Almanach herausgibt? Die Ironisierung der Mode liegt in seiner Tendenz, alles, was mit dem damaligen Publikumsgeschmack zusammenhängt, zu verurteilen. Die jungen Genies fühlen sich über jegliches Alltägliche und Gemeine erhaben. Als Revolutionspartei versäumen sie es nicht, die Bürger, wo immer es geht, zu brüskieren und damit Aufsehen zu erregen, sei es in der Sprache, in der Kleidung oder im Benehmen. Diese geistige Haltung ist bei Schiller als Frucht der Eingeschlossenheit in der Karlsschule etwas Äusserliches und Ephemerer, im Sprachlichen hat er schon nach seinen ersten Produktionen Stellung gegen sie genommen. Dieser Gegensatz zwischen Werk und Kritik ist ein Kennzeichen des jungen Schiller und der grellen Dissonanzen in seinem Wesen. Trotzdem vertraut er auf seine Leserschaft. So ist ihm eine Anthologie als Kampfmittel gerade gut genug. Aufschlussreicher als seine Ironisierung Stäudlins ist für seine Taktik der weitere Verlauf der Rezension. Vielversprechend beginnt er: «Unter dem Schwall der Mittelmässigkeit, dem Froschgequäke der Reimer, hört man hie und da einen wahren Saitenklang der Melpomene.» Und es beginnt eine Aufzählung, die fast ausschliesslich die Namen seiner Freunde und Bekannten mit Einschluss seines eigenen Beitrages enthält. Ausnahmen sind Thill, ein junger verstorbener Dichter, von dem Stäudlin etliche Gedichte aus dem Nachlass abgedruckt hatte, und Stäudlin selbst, den er mit einem Stück anführt, allerdings lediglich mit der Beifügung «vom Herausgeber selber». Schiller benutzt also diese Rezension zur Propaganda für sich selbst, was umso weniger vornehm ist, als er fast sämtliche Autoren zitiert. Er erweckt damit den Eindruck, als ob der geringste Teil von Stäudlins Elaborat lesenswert sei. Verglichen mit der dritten Rezension ist die Besprechung des Almanachs milde, obwohl formal nicht so massvoll und sachbezogen wie der erste. Schiller musste sich in seinem eigenen Interesse Mässigung auferlegen, da er und sein Kreis Mitarbeiter des Almanachs waren. Indessen wurde seine Erbitterung durch die Veränderung seines Gedichtes und durch die Nichtannahme weiterer Beiträge geschürt.

Die «Anthologie» wurde herausgegeben. Sie sollte die für Schwaben repräsentative dichterische Leistung sein. Es ging hier wirklich um die Hegemonie in der schwäbischen Literatur; es handelte sich nicht nur um ein

Unternehmen gegen die Enge der württembergischen Provinzialkultur.⁷ Auch die Anthologie richtete sich an das schwäbische Publikum, wenn gleich in der Vorrede über den Provinzialismus gespottet wird. Die Bekämpfung des Provinzialismus war nur ein Nebenzweck; es ging um die Entscheidung, ob Schiller oder Stäudlin der grösste Dichter Schwabens sei. Man darf nicht vergessen, dass Schiller seine Selbstrezension der «Räuber» mit dem Satz begann: «Das einzige Schauspiel auf Württembergischen Boden gewachsen.» Diese stolze Behauptung hat ein viel grösseres Gewicht als die Witzeleien in den Stäudlinrezensionen. Gegen Schluss der zweiten ruft Schiller aus: «Der Stäudlinische Almanach die Epoche des Vaterlands! Er möge schauen, dass die Sonne (auf dem Titelkupfer) ihm nicht die Augen verblende und er an den Schwertspitzen der Kritik sich spiesse.» Im gleichen Passus findet sich eine Anspielung auf das Erscheinen von Schillers Anthologie: «Wenn diese Erscheinung nicht zum Unstern ein Nordlicht ist, das ...Kälte prophezeit.» Das ganze Versteckspiel in Schillers Anthologie mit Tobolsko als Erscheinungsort und der sibirischen Maskerade als Parodie war gegen die über Schwaben aufgehende Sonne des Stäudlinschen Almanachs aufgezogen. Wir haben also bereits in der Rezension über den Almanach eine Ankündigung der Anthologie.

Schiller verfolgt in dieser Besprechung mehrere Ziele. Zunächst wendet er sich gegen den Almanach im allgemeinen, dann macht er den Stäudlins dadurch lächerlich, dass er seinen Herausgeber äusserst geringschätzig behandelt. Er benützt aber die Gelegenheit, um sich und seinen Kreis herauszustellen. Den Rest der Sammlung erklärt er als «Froschgequäke». In den Schlussbemerkungen über das Motto gibt er einen Hinweis auf das eigene Konkurrenzunternehmen. Er versteht es, Stäudlins Werk derart zu kritisieren, dass nur seine eigene Leistung zur Geltung kommt. Als journalistisches Manöver ist diese Rezension höchst interessant; sie zeigt aber auch Schillers rücksichtslose Angriffslust.

Die Besprechung von Stäudlins «Vermischten poetischen Stücken» ist mit dem ersten Teil der Selbstrezension über die Anthologie der letzte Angriff auf seinen Nebenbuhler. Auch diese Rezension erschien in Schillers eigenem Organ, dem «Württembergischen Repertorium». In ihr war er an keine Rücksichten mehr gebunden. Sein Hohn, seine Geringschätzung und sein Ingrimm sprechen sich unverblümt aus. Beissender Spott ergiesst sich schon in der Einleitung auf ihn. «Pegasus hat bei Hrn. Stäudlin einen schweren Dienst. Kaum kömmt das arme Tier mit etlichen Blümchen vom

Helikon nach Württemberg zurück, so fühlt es schon wieder die klatschende Peitsche unsers Dichters. Kein Wunder also, dass er nur bis an die Pfützen des Musenbergs kommen kann, wo die Hundsviolen und andere gemeine Blumen stehen und einem nicht gar lieblich in die Nase riechen.» Auch damit spielt Schiller auf die Worte Stäudlins an, der als Gärtner im nordischen Klima Württembergs die zarte Blume der Dichtung aufziehen wollte.

Nach dieser Einleitung hält er zunächst Gericht über die Person des Gegners. Was er vorher noch in die Form guter Ratschläge eingekleidet hatte, wird nun knapp und unverblümt ausgesprochen. «Eigenes Gefühl scheint Hrn. Stäudlin ganz zu mangeln... Seine Lieder... sind Bildwerke einer mittleren Phantasie, welche die Materialien des Gedächtnisses in allerlei wohl lautende, aber nicht originelle Formen zu bringen weiss... In wahrer Begeisterung sind keine geschrieben.» Früher hatte er bloss die Vermutung ausgesprochen, Stäudlins Begeisterung scheine ihm nicht echt. Hier wird der andere apodiktisch als Phrasendrescher gekennzeichnet. Stilistisch erinnert diese Besprechung stark an die Bürgerrezension, die eine der eindrucklichsten Leistungen des Rezensenten Schiller ist. Hier schon findet man die lapidare Fassung der Urteile, die scheinbar leidenschaftslos auf Grund eines höchsten Gesetzes verurteilen, die massvolle Sprache, die auf geschraubte Vergleiche und barock-ironische Bilder verzichtet. Zorniger Neid scheint aus den ersten zwei Rezensionen zu sprechen, während die dritte von kalter, überlegter Ablehnung, vom Bewusstsein einer richterlichen Sendung getragen ist. Wie wenig auch diese Rezension *sine ira et studio* verfasst ist, geht aus ihrer Vorgeschichte zur Genüge hervor. Die richterliche Toga ist die Verkleidung, in der Schiller seiner persönlichen Abneigung mit dem Anschein der absoluten Gerechtigkeit Ausdruck verleihen kann. Wie unsicher er sich in dieser Rolle fühlt, zeigt die Wahl der Unterschrift. Jedermann vermutete unter der Signatur C--z Schillers und Stäudlins gemeinsamen Freund Konz.⁸ Noch Julius Hartmann rechnet diese Rezension Konz zu, wenn er auch bemerkt, Schiller habe sie sicherlich überarbeitet und verschärft. Eine stilistische Untersuchung beweist auf den ersten Blick den Zusammenhang mit den übrigen Stäudlinrezensionen. Schon der witzelnde Anfang ist typisch für den Verfasser der Almanachbesprechung und der Anthologie-Selbstrezension, die Fortsetzung mit ihrem gehobenen Lapidarstil kennzeichnend für den besten kritischen Schiller.

Stäudlin selbst liess sich nicht irreführen und schrieb die Rezension sofort Schiller zu. Es ist befremdlich, dass Schiller eine so scharfe Verurteilung

nicht mit seinem Namen deckte, sondern eine Initiale wählte, die den Verdacht auf einen andern abwälzte. Eine vollständige Anonymität wäre begreiflich und dem damaligen Brauch gemäss gewesen, doch nicht die Signatur C--z, die offen auf den Freund hinwies. Wollte er Conz, der auch mit Stäudlin gut stand, zu einer Entscheidung zwingen? Wollte er mit dieser Kriegslust Verwirrung im feindlichen Lager stiften? Die einfachste Erklärung ist, dass die ursprüngliche Rezension von Conz stammte, aber von Schiller gänzlich umgearbeitet und trotzdem mit ursprünglicher Initiale herausgegeben wurde. Auf jeden Fall steht dieses Stratagem zum Ernst der Kritik in schroffem Gegensatz.

Die Fortsetzung der Rezension erweist das im allgemeinen Behauptete an einzelnen Gedichten. Schiller lobt die sprachliche Fassung, sagt von der Zuschrift an Stolberg, sie sei ein schwülstiges, widriges Ding. Vor allem verurteilt er Stäudlins Selbstgefühl im gleichen Gedicht:

Wenn in Elysium
Mich heissen Dankes meines Maro
Schatten, wie dich dein Homer, umarmet.

Nicht mit Unrecht spricht er von unverschämter Aufgeblasenheit. Er nimmt damit wohl Bezug auf Stäudlins Aeneisübersetzung, die er viel zu scharf beurteilt hatte.

Das achte der vermischten Stücke ist eine Satire auf Schiller mit Anklängen an «Kastraten und Männer» und den Hymnenstil, wobei der Laurasänger genannt ist. Frech dreht Schiller den Spiess um, behauptet, es sei eine Satire auf Stäudlin selbst, die durch ein Versehen des Druckers in den Band hineingeraten sei. Dies seien Aussprüche von Studenten im Bierausche, von einem geschickten Reimer in Verse gebracht, und er halte Stäudlin einer bessern Satire für würdig. Schiller erspart seinem Rivalen nichts. Die Widmung an Bodmer mit dem Vergleich des Zürcher Nestors mit Rousseau wird als äusserst «schief und hinkend» bezeichnet, was nicht nur einen Hieb gegen Stäudlin, sondern auch gegen Bodmer bedeutet.

In diesem Waffengang über drei Runden lernt man Schiller zum ersten Mal auf dem Fechtboden der Kritik kennen. Er zeigt sich äusserst angriffslustig, verliert das Mass sowohl im Ton wie im Urteil. Sein Stil ist anfänglich kurzatmig und pointiert. Bedenkenlos verwendet er Ungerechtigkeiten und Verdrehungen, wo er davon einen Vorteil erhofft. Es wäre verfehlt, ihn deswegen moralisch zu verurteilen. Jugendliche Rauflust spricht aus diesen nicht ganz saubern Kniffen. Es handelt sich um Mystifikationen des Pu-

blikums, um versteckte Hiebe gegen den Rivalen. Der ironische Ton der Rezensionen verstärkt noch diesen Eindruck.

Schiller ist in diesen Kundgebungen auf der Suche nach einem Rezensionstil. Ernste Urteile wechseln ab mit Wortspielen, oft bestimmt das Wortspiel die Haltung der Rezension. Dies ist der Fall in der Kritik über Haugs Zeitschrift. Gleichzeitig fehlt ihm ein festes Prinzip. Auch die Stäudlinrezensionen zeigen ein solches Schwanken. Wo er sich nicht an objektiv vorhandene Fehler halten kann, geht er vorerst von moralischen Gesichtspunkten aus. Sein Urteil wird auch vom Gefallen oder Missfallen an den rezensierten Werken bestimmt, besonders auffällig in der Rezension der «Kasualgedichte eines Württembergers» seines ehemaligen Lehrers Schwindrazheim, die in jeder Hinsicht bescheidene Gelegenheitsgedichte waren. Schiller bespricht sie sehr positiv und findet am humorvollen Ton Gefallen. In diesen Rezensionen verfolgt er keine einheitliche Linie. Noch 1794 gesteht er: «Bei der Anarchie, welche noch immer in der poetischen Kritik herrscht, und bei dem gänzlichen Mangel objektiver Geschmacksgesetze befindet sich der Kunstrichter immer in grosser Verlegenheit, wenn er seine Behauptung durch Gründe unterstützen will; denn kein Gesetzbuch ist da, worauf er sich berufen könnte.»⁹ Am eigenständigsten ist Schiller in seiner Bewertung von Stäudlins dichterischem Wesen. Hier erkennt man, dass er von der Aufgabe beseelt ist, das Reich der Dichtung von ihrem falschen Priester zu befreien. Die Konstanten seiner Kritik – dramatische Auseinandersetzung, unbändige Angriffslust, die sich aller Mittel bedient, persönliche Ziele hinter scheinbarer Objektivität – sind schon in diesem ersten Kampf klar erkennbar. Goethes späte Wertung Schillers erweist sich als richtig: «Schiller hatte in seiner Natur etwas Gewalttames; er handelte oft zu sehr nach einer vorgefassten Idee, ohne hinlängliche Achtung vor dem Gegenstande, der zu behandeln war.»¹⁰

Dieser erste literarische Kampf verlief für Schiller erfolglos. In seinen Formulierungen war er einerseits zu scharf und verbaute sich gerade durch die Masslosigkeit des Angriffs einen Erfolg, andererseits war sowohl die Geschraubtheit des Witzes als die verdeckte Art, mit der er viele seiner Hiebe führte, für den Aussenstehenden schwer verständlich. Zudem fehlte seinem Namen das Gewicht, das dem Angriff Nachdruck gegeben hätte. Seine Anthologie blieb unverkäuflich. Stäudlin besass weiterhin die Gunst des schwäbischen Publikums. Schiller selbst floh aus der Heimat. Er wurde auf andere als die damals erstrebte Weise der grösste schwäbische Dichter.

DIE SELBSTREZENSIONEN DES JAHRES 1782

SCHILLER hat unmittelbar nach dem Erscheinen seine ersten beiden Jugendwerke selbst rezensiert. Dies geschah aus freiem Antrieb; eine äussere Veranlassung – etwa die Aufforderung eines Zeitungsverlegers – bestand nicht. Sowohl die «Anthologie» als die «Räuber» hatten Zustimmung und Erfolg gefunden. Der junge Regimentsmedikus war über Nacht zu einem der berühmtesten Autoren geworden. Als fingierte Drittperson äussert er sich ironisch, ja gönnerhaft belehrend über die Anthologie. Anonym rezensiert er die „Räuber“; er referiert trocken, schwunglos, moralisierend, kritisiert von schiefen Gesichtspunkten aus, weiss die Vorteile des Stückes nicht her auszustellen, verschweigt die stärksten Stellen. Diese Rezension war so ungeheuerlich, dass von fremder Seite das Stück in Schutz genommen wurde. Welches sind die geistigen Hintergründe dieses erstaunlichen Schauspiels?

DIE REZENSION DER ANTHOLOGIE

Die Anthologie auf das Jahr 1782 ist ein sehr buntscheckiges Gebilde. Neben den dionysischen Laura-Oden, die in klopstocksem Schwulst eine kosmische Liebe besingen, enthält sie romanzenhafte Gedichte, die unter dem Einfluss Bürgers stehen und Schillers Bemühen um eine Art Volkspoesie dokumentieren; bänkelsängerische Weisen mit schlüpfrigem Witz und journalistisch geistreichelnde Epigramme stehen nebeneinander. Es ist ein genialisches Sammelsurium der verschiedensten Gattungen und Stile – ein getreuer Spiegel des Schillerschen Geistes, seiner Spannungen, seiner Unentschiedenheit. Aus diesen Gedichten spricht kein orphischer Lyriker, sondern ein dramatisch gespannter Hymniker. Die meisten Stücke sind Handlungsgedichte; wo eine Handlung fehlt, spricht das dramatische Prinzip aus dem Widerstreit entgegengesetzter Begriffe. Eminent dramatisch ist auch die Absicht, mit der diese Blütenlese publiziert wurde; sie ist ein Konkurrenzunternehmen gegen Stäudlins Almanach, Instrument gegen einen Gegner.

Schillers Einstellung zum Publikum ist in der Stuttgarter Zeit höchst zwiespältig. In der Vorrede zur Anthologie sagt er, diese werde dem «ausröchelnden Geschmack den Genickfang» geben und den «gähnenden

Schlund der Langeweile» ausfüllen helfen. Darin zeigt sich einerseits eine tiefe Verachtung des Publikums, anderseits bittere Selbstironie, da sein Werk lediglich einer gelangweilten Leserschaft zum Zeitvertreib dienen soll. In den Vorreden zu den «Räubern» spricht Schiller geradezu vom Pöbel, worunter er nicht nur die Mistpanscher, sondern noch manchen weissen Kragen und Federhut zähle. Trotz dieser Verachtung publiziert er für dieses Publikum, erhofft er sogar Ruhm. Die bizarre Widmung der Anthologie an den Tod wird als Versuch hingestellt, dem Tode zu entgehen. Hinter der skeptischen Einstellung steht auch die Hoffnung auf das Verständnis der «Freunde der Wahrheit und Tugend», wie es in der Vorrede zu den «Räubern» heisst, dazu eine sehr starke erzieherische Tendenz. Vor allem dieser Gesichtspunkt steht in der Rede über die «Schaubühne als moralische Anstalt» im Vordergrund. Die Anthologie ist eine Gemeinschaftsarbeit. Um die kleine Zahl der darin vertretenen Autoren als grösser erscheinen zu lassen, veröffentlichte Schiller seine Gedichte, die den Hauptteil ausmachen, unter verschiedenen Anfangsbuchstaben. Als Gemeinschaftswerk musste die Anthologie eine grössere Wirkung gegen Stäudlins Almanach haben.

Diese Rezension hat wegen ihrer Kürze eher den Charakter einer Ankündigung als einer kritischen Würdigung. Sie ist die kürzeste der Schillerschen Selbstrezensionen. Ein durchdachter Aufbau ist nicht zu bemerken. Als Einleitung dienen ein paar Bemerkungen über den fingierten Erscheinungsort Tobolsko, über das Motto und über die Konkurrenz gegen Stäudlin. Dann wird eine Anzahl Gedichte namentlich aufgeführt und kurz bewertet, ein allgemeines Urteil über das Ganze bildet den Schluss. Diese kunstlose Ankündigung ist inhaltlich aber ein höchst eigenartiges Gebilde. Sie erschien anonym im «Wirtembergischen Repertorium», der Zeitschrift Schillers, Abels und Petersens. Die meisten Schillerschen Rezensionen erschienen anonym, aber diese Ankündigung treibt ein richtiges Versteckspiel. Der Dreiundzwanzigjährige spricht belehrend wie ein alter Weiser zu seinen Altersgenossen: «Möchten sich unsere jungen Dichter überzeugen dass Überspannung nicht Stärke, dass Verletzung der Regeln des Geschmacks und des Wohlstands nicht Kühnheit und Originalität... sei.» Als Beispiele hält er ihnen Kleist, Uz und Gellert vor, die Schiller wohl schätzte, die aber durchaus nicht die Vorbilder waren, an denen sich seine dichterische Phantasie entzündet hatte.¹ Die Verkleidung entspringt der Freude, seine Urteile in der Haut eines andern öffentlich zu erproben, aber auch einer gewissen Scheu und Unsicherheit. Daneben konnte der Hinweis auf

Uz, Gellert und Kleist und die ganze wohlwollende Belehrung den Reiz der Anthologie erhöhen. Durch den Gegensatz zu den zitierten Autoren sollte das fortschrittliche Publikum zum Kauf der Anthologie ermuntert werden.

Im Hauptteil werden rund 30 Gedichte angeführt und kurz bewertet. Auffällig ist, dass sich Schiller dabei sehr bevorzugt. Aufschlussreich ist auch die Verteilung der Bewertung, denn wirksames Lob wechselt ab mit starker Kritik. Das höchste Lob zollt der Rezensent sich selbst, indem er behauptet: «Denn der darin herrschende Ton ist durchaus zu eigen, zu tief und zu männlich als dass er unsern zuckersüssen Schwätzern und Schwätzerinnen behagen könnte.» Das mag für einen Teil seiner Beiträge stimmen; als Gesamturteil scheint es doch zu hoch gegriffen. Allerdings werden die Schwächen der Sammlung und einzelner Gedichte mit verblüffender Ehrlichkeit aufgedeckt. Die Herausgeber des «Repertoriums» hatten sich die Aufgabe gestellt, ihre eigenen Arbeiten selbst und rücksichtslos zu besprechen. Diese Idee stammt sicherlich von Schiller, der im Herausgebertrio der Produktivste war. Sie entspricht seinem Temperament, das in unablässiger dialektischer Spannung nach Klärung, Selbstdeutung und Selbsterkenntnis rang. Sie spricht sich auch deutlich in der hellsichtigen Kritik an seinen Gedichten aus. Ebenso eindeutig ist die Geringschätzung gegenüber andern ausgesprochen. Lob und Tadel sind sehr klar formuliert. Gerade weil eindeutig gewertet wird, ist diese Ankündigung eine echte Selbstrezension. Umso verwunderlicher ist die Verachtung des Publikums, die sich so deutlich im Schlussurteil ausspricht.

Es besteht eine unauflösliche Diskrepanz zwischen dem lobenden Zweck der Ankündigung und dem Ton, in dem das Publikum angesprochen wird. Dem scharfen Urteil über das eigene Werk entspricht das über die Leserschaft. Dieser Zwiespalt führt zu einer der Triebfedern in der selbstkritischen Tätigkeit Schillers überhaupt. Da das Publikum in seinen Augen offenbar unfähig ist, ein literarisches Werk in seiner Grösse wie in seinen Schwächen zu beurteilen, da andererseits die Einstellung des Publikums zur zünftigen Kritik negativ ist, bleibt dem Dichter nur die Selbstbeurteilung seiner Werke übrig. Von den Rezensenten sagt er in der Vorrede zur Anthologie, sie «werden dein Licht fliehen und sich gleich den Käuzlein in deinen Schatten zurückziehen». Man bedenke aber, wie bereitwillig gerade Schiller auf Anregungen seiner Kritiker einging, etwa bei den Änderungen der «Räuber». Seine Unsicherheit und Lernbegier wird durch dieses Vorgehen schlagartig beleuchtet. Die Verachtung des Publikums beweist nur, dass er

sich infolge seiner eigenen Unsicherheit überhebt. Dieser Zug ist der ganzen Genieperiode gemeinsam. Sie war überzeugt, dass kein anderes Tribunal dem eigenen Werk angemessen sei als das eigene oder das von ihresgleichen. So sind die Selbstrezensionen aus Hybris und Kleinmut gewoben. Stäudlin hatte in seinem Almanach die Frage gestellt, ob «wir armen Schwaben dann unter einem so sehr böotischen Himmel wohnen, dass die herrliche Pflanze des Genies nicht gedeihen kann.» Darauf gibt Schiller in seinem Motto die unmissverständliche Antwort. Erst in seiner Anthologie sei Württembergs Himmel dichterisch fruchtbar geworden. Diese Beziehung wurde dem durchschnittlichen Leser sicherlich nicht bewusst, Stäudlin und seine Anhänger aber mussten diese bissigen Hinweise verärgern. Darauf folgt die biedermännische Feststellung: «Der Herausgeber mag dem Herrn Städele nicht hold sein und zupft ihn, wo er kann; mag er Recht haben oder nicht, uns missfällt diese beiderseits läppische Zänkerei.» Diese scheinbar harmlose Feststellung musste Stäudlin als arge Beschimpfung empfinden und ihn dem Gelächter der Leserschaft aussetzen. Städele war ein als Dichterling berühmter Memminger Hutmacher.² Die ganze Rezension ist mit ihren Anspielungen nur eine Vorbereitung dieses Hiebes und wurde bewusst auf diesen Effekt hin komponiert. Ganz raffiniert ist das simulierte Missfallen an dieser «läppischen Zänkerei». Sogar die zünftige Kritik verwechselte Stäudlin mit den Erzeugnissen und der Person des Herrn Städele. Die Pointiertheit der Anspielung, die Feinheit, mit welcher der Schlag vorbereitet wird, nicht zuletzt seine rücksichtslose Schärfe künden den spätern Xeniendichter an.

Der Hauptteil verteilt summarisch Lob und Tadel auf die verschiedenen Gedichte. Schiller beginnt mit den Lauragedichten. Er anerkennt sie damit als seine wertvollste Leistung. Es wird hervorgehoben, die Lauragedichte seien «in einem eigenen Tone, mit brennender Phantasie und tiefem Gefühl geschrieben». Er betont aber auch, sie seien alle überspannt, verrieten eine allzu unbändige Imagination, und weist darauf hin, dass sich hie und da eine schlüpfrige, sinnliche Stelle in platonischem Schwulst verschleierte. Der Vorwurf der Überspannung ist der Ausdruck seines Strebens nach Mass und Zucht. Er findet sich auch in der Selbstrezension der «Räuber» und in der Rezension über Bürgers Gedichte. Allerdings sind weder Lob noch Kritik weiter ausgeführt, sodass der Leser nicht weiss, aus welchen Voraussetzungen und Argumenten diese Urteile entspringen.

Die Einwände scheinen eindeutig ad usum delphini gedacht. Der leitende

Gesichtspunkt ist der moralische. In dieser Hinsicht wirkt diese Rezension ebenso tendenziös wie die der «Räuber». Schiller will sich vor dem Publikum ein Alibi verschaffen. Das von ihm Gerügte entspricht tatsächlich dem, was ein mittelmässiges Publikum an den Gedichten aussetzen hatte. Es stellt sich die Frage, ob er seinen Tadel ernst meint. Dies ist sicher der Fall, denn er kehrt bei ihm, wie gesagt, auch später immer wieder. Andererseits hat auch er einen Reiz für die Leserschaft. Sie lässt sich gern durch die Ankündigung von Überspanntem reizen, vor allem wenn dieses erotischer Natur ist. Inwieweit diese Wirkung beabsichtigt war, lässt sich nicht entscheiden. Wohl aber wäre Schiller die journalistische Gerissenheit zuzutrauen, seine Anthologie mit solchen Reklametricks einzuführen.

Ein guter Teil der Gedichte wie «Bacchus im Triller», die Schiller als «launisch und satirisch» bezeichnet, haben ihr Vorbild in den bänkelsängerischen Weisen Bürgers. Das Vorbild wird allerdings nicht zugegeben, eine Angabe findet man lediglich beim «Triumph der Liebe». Doch sind diese Stücke in Themenwahl und Durchführung den Bürgerschen Beispielen zum Verwechseln ähnlich. Schillers spätere Kritik an Bürgers Werk könnte sich wörtlich auf einen Teil der Anthologiegedichte beziehen. In der Anthologierezension werden diese Gedichte nicht gattungsmässig verworfen, nur in Einzelheiten kritisiert. Der Mittelteil wird mit der Feststellung beschlossen, die Auswahl hätte strenger sein dürfen. Im Schlussteil versucht Schiller eine allgemeine Wertung seines Werkes zu geben.

Die auf den ersten Blick harmlose Ankündigung der Anthologie entpuppt sich bei näherem Zusehen als ein proteisches Gebilde. Nachdem ihre verschiedenen Elemente gesondert wurden, stellt sich immerhin die Frage nach der Akzentsetzung durch Schiller selbst. Überwiegt die Zustimmung oder ist er in seinem Urteil unentschieden? Meistens wird zuerst positiv gewertet, erst dann werden gewisse Einschränkungen angebracht. Dieses Vorgehen entspricht dem Zweck der Rezension, die vor allem für die Anthologie werben soll. Aufschlussreicher sind die Gesichtspunkte, die sowohl den Tadel wie die Anerkennung leiten. Tadelnswert findet Schiller zwei allgemeine Tendenzen: Schwulst und Schlüpfrigkeit. Seine Anerkennung geht mehr ins Einzelne. Für jede Gruppe der Gedichte findet er neue lobende Adjektive. Eine Fülle von Gesichtspunkten, die ihm der Anerkennung wert scheinen, wird angeführt. Das Schlussurteil ist durchaus positiv. Gesamthaft betrachtet sind aber Kritik wie Anerkennung konventionell. Als Selbstrezension ist die Ankündigung ein wertvolles Dokument für die

geistige Einstellung des frühen Schiller. Sie zeigt überdeutlich seine Unentschlossenheit, sein Schwanken und sein quälerisches Streben nach Selbsterkenntnis. Daneben spricht aus ihr auch die jugendlich-genialische Hybris, die sowohl der «Anthologie» wie den «Räubern» Pate stand. Doch melden sich bereits Bedenken an, die das Ringen um ein neues Dichtertum verraten.

DIE REZENSION DER «RÄUBER»

Die verschiedenen Ausgaben der «Räuber», die Vorreden, Rezensionen und das Gedicht «Monument Moors des Räubers» samt den Plänen zu einer Fortsetzung des Stückes bilden einen Komplex von Schriften, der die langjährige Beschäftigung Schillers mit seinem Erstlingswerk belegt, aber auch aufschlussreich seine sich wandelnde Einstellung zu diesem widerspiegelt. Im Jahr 1782, dem Erscheinungsjahr der Selbstrezension, liegen zwei Fassungen des Dramas vor; das Schauspiel, das das Erscheinungsdatum 1781 trägt, und die veränderte, gekürzte und unter dem Einfluss Dalbergs und anderer Kritiker gemilderte Theaterfassung, das Trauerspiel. Dabei muss bedacht werden, dass bereits die erste Fassung die Frucht weitgehender Abänderungen ist. Vermutlich ist auch der moralische Schluss des Dramas in der letzten Entwicklungsstufe entstanden, da Schiller für seine ersten Stücke keine straffe Gesamtdisposition anzulegen pflegte und Szene um Szene komponierte. So haben wir im Schauspiel wohl den ursprünglichen Stoff, der Schiller seit 1775 beschäftigte und Zeugnis ablegt für seine gewalttätige innere Gärung. Die Ausarbeitung selbst wurde aber wahrscheinlich vor der Drucklegung bedeutend gemildert.³ Dafür gibt eine Äusserung Petersens einen bedeutsamen Anhaltspunkt. Vollends der versöhnende Schluss weist auf eine spätere Entwicklungsstufe. Ungefähr seit August 1781 nimmt die Beschäftigung mit den «Räubern» Schiller erneut ganz gefangen. Die Briefe an Dalberg sind angefüllt mit Bemerkungen über das Stück, mit Auseinandersetzungen über Änderungen für die Theaterfassung, die sich beinahe zu kleinen Rezensionen auswachsen.⁴ Somit ist das Schauspiel das Ergebnis eines mindestens sechsjährigen Ringens. Dazu gesellt sich die Selbstrezension, die Schillers Ansicht aus dem Jahr 1782 nach dem ersten rauschenden Theatererfolg wiedergibt.

Am 17. Januar 1782 schreibt er an Dalberg, er wolle die Aufführung weitläufig zergliedern.⁵ Auch wolle er «in einige Situationen mehreres Licht

auf seinen eigenen Text werfen». Die Abhandlung sei nächstens fertig. Allerdings sei er als Verfasser wahrscheinlich ein zu strenger Richter. Im nächsten Brief an Dalberg gesteht er, dass er die allgemeine Theaterbesprechung erst schreiben werde, wenn er mehrere Theaterstücke gesehen habe.⁶ In nachlässigem Ton fügt er bei: «Unterdessen habe ich irgendwo in einem vaterländischen Journal einige Worte davon gesagt.» Das vaterländische Journal war das «Wirtembergische Repertorium» und die beiläufig erwähnten «einigen Worte» bestanden aus einem kleinern Bericht über die Mannheimer Vorstellung. Dieser Hinweis ist für geraume Zeit die letzte Äusserung über die «Räuber» in Schillers Briefen. Mit dem abschätzigen Hinweis auf die Selbstrezension wird das Thema fallengelassen. Nur in gelegentlichen, zufälligen Bemerkungen taucht es wieder auf. Erst 1784, wo sich Schiller mit der Carlos-Geschichte beschäftigt, werden die «Räuber» wieder zitiert. Er beabsichtigt eine Fortsetzung, «worin alle Immoralität in die erhabenste Moral sich auflösen muss».⁷

Nicht das Fallenlassen der «Räuber» als Gesprächsthema ist verwunderlich. Mit der Aufführung und dem Druck des Stückes war die äussere Beschäftigung mit ihnen beendet und der Dichter konnte an die Verwirklichung neuer Pläne treten. Verwunderlich ist aber die Nachlässigkeit, mit der Schiller seinen wichtigsten Gönner auf seinen Aufsatz aufmerksam macht, der immerhin das abschliessende Urteil über das Jugendwerk bildet. Mit seinen sonstigen Plänen und Werken zeigte er sich Dalberg gegenüber durchaus nicht reserviert, sodass seine Haltung in diesem Fall besonders hervorsteicht. Dieses merkwürdige briefliche Vorspiel findet seine Erklärung in der Rezension selbst.

Ihr Aufbau ist äusserst einfach. Als Einleitung wird eine ziemlich ausführliche Inhaltsangabe geboten. Ein erster allgemeiner Teil gilt der Frage, ob der Bösewicht auf der Bühne seine Berechtigung habe; der weitere Gang ergibt sich aus den Hauptpersonen des Stückes, die eine nach der andern besprochen werden. Zuerst Karl, sein Bruder, Amalia (mit Exkurs über ihre Ermordung), darauf der alte Moor und die Haupträuber. Zuletzt werden kurz Sprache und Stil, die Zeit der Handlung, die Moral des Stückes und die Person des Verfassers gestreift. In Schillers kritischem Schaffen steht diese Simplität einzig da. Sogar seine bissigen Kurzrezensionen zeigen einen bedeutenderen Aufwand an Witz. Noch schlagender wird der Unterschied, wenn man sie mit den rauschenden Perioden der Bürgerrezension oder mit der subtilen Dialektik der Carlosbriefe vergleicht.

Die Räuberrezension unterscheidet sich in nichts von dem Elaborat irgend eines bescheidenen Journalisten. Sie ist im doppelten Sinn anonym. Im Gegensatz zur ironisierenden, oft geschraubten Anthologie-Besprechung ist sie farblos; im Vergleich mit dem revolutionären, sensationellen Werk, das besprochen wird, ist sie konventionell. Man könnte sie problemlos nennen, wenn diese Problemlosigkeit nicht bereits das Problem enthielte. Wie kommt der berühmte Dramatiker dazu, sein eigenes Werk so missmutig zu besprechen? Die Rezension ist unlustig, phantasielos, entbehrt im Angriff wie in der Verteidigung jeglicher Brillanz. Es ist nicht verwunderlich, dass ein begeisterter Anhänger das Stück gegen diese griesgrämige Kritik in Schutz nahm.

Sie beginnt mit dem vielversprechenden Satz: «Das einzige Schauspiel auf Wirtembergischen Boden gewachsen.» Man glaubt darin den Auftakt zu einer polemischen Selbstverteidigung des Schwaben zu lesen. Man erwartet entweder einen Abriss der schwäbischen Literatur oder eine Polemik gegen seinen Widersacher Stäudlin. Dieser nackten Feststellung folgt jedoch keine Erklärung. Die Gelegenheit, die Verdienste des Autors aufzuzeigen, wird fallengelassen. Man wäre versucht, das Adjektiv «einzig» als «ganz» zu interpretieren, was im Zusammenhang einen bessern Sinn ergäbe. Die Lesart ist aber eindeutig. Daran schliesst sich als Einleitung die Nacherzählung des Stückes. Der Schluss wird nach der Theaterfassung erzählt. Es scheint, dass Schiller nicht auf Grund eines Manuskriptes gearbeitet hat (die Theaterfassung ist erst im April 1782 im Druck erschienen), sondern weitgehend aus dem Gedächtnis zitiert.

Es folgt in straffer Argumentation, die den spätern Kritiker der Bürgerrezension und der ästhetischen Schriften ahnen lässt, die grundsätzliche Überlegung, ob überhaupt Verbrecher auf der Bühne ihre Daseinsberechtigung haben. Aufschlussreich sind die dafür angeführten Gründe. Zunächst ist der grosse Verbrecher ebenso wie der grosse Heilige ein Held, der des Publikums Anteil und Bewunderung erwirbt. Zweitens macht Schiller den Umstand geltend, dass die Wege der Tugend gerade, die Wege des Lasters hingegen krumm seien, was Anlass zu Verwicklungen gebe, die «in der dramatischen Kunst alles ausmachen». Im Bewusstsein des Menschen liegt die Zuversicht auf den Endsieg, der Tugend, sodass er seine Anteilnahme getrost auch dem Verbrecher zuwenden kann: Zuletzt, und das scheint das Hauptargument zu sein, erstrahle die Tugend im höchsten Glanze, «wenn ich sie in den Intrigen des Lasters verwickle». «Es findet sich nichts Interes-

santeres in der moralisch ästhetischen Welt, als wenn Tugend und Laster aneinander sich reiben.» Das Drama braucht also einen Helden, der sich am besten in der Gestalt eines Verbrechers verkörpern lässt, und Verwicklungen, die in der Darstellung des Lasters besser hervorgebracht werden. Sein Zweck ist, den Sieg der Tugend darzustellen, was am ehesten durch die Schilderung der Unmoral erzielt wird. Das sind hier Schillers Prinzipien. Dabei muss man bedenken, dass nicht ein aussenstehender Kritiker spricht. Es stellt sich die Frage, ob diese Prinzipien auch bei der Geburt des vorliegenden Werkes Pate gestanden haben. Ein kurzer Streifzug durch seine Entstehungsgeschichte kann uns darüber Auskunft geben.

Das Grundmotiv zu den «Räubern» fand Schiller bekanntlich in Schubarts Erzählung «Zur Geschichte des menschlichen Herzens». Darin spielt das Räubermotiv nur eine untergeordnete Rolle. Räuber kommen als Söldlinge des bösen Bruders Wilhelm (Franz im Drama) vor. Der Ausgang der Geschichte ist glücklich; Karl (der Name wurde von Schiller beibehalten) kehrt zu seinem Vater zurück und führt ein Gott wohlgefälliges Leben. In seiner Abwesenheit vom Vaterhaus ist Karl ein braver Soldat und fleissiger Knecht. Die Geschichte ähnelt dem Gleichnis vom verlorenen Sohn, und auch Schiller wollte ja zunächst das Drama «Der verlorene Sohn» betiteln. Im Herbst 1781 wollte er diesen Titel wieder aufleben lassen. Er schrieb damals anlässlich der Übersendung der Theaterfassung an Dalberg: «Hier erscheint endlich der Verlorene Sohn, oder die umgeschmolzenen Räuber».⁸ Das gegebene Motiv erfuhr jedoch gewaltige Veränderungen. Schiller wurde zum Revolutionär. Er dachte wie sein vergötterter Philosophieprofessor Abel, der 1776 in seiner Rede über die «Grossen Geister» ausführte: «Das Genie, voll Gefühl seiner Kraft, voll edlen Stolzes, wirft die entehrenden Fesseln hinweg, höhnt den engen Kerker, in dem der gemeine Sterbliche schmachtet, reisst sich voll Heldenkühnheit los und fliegt gleich dem königlichen Adler weit über die kleine niedere Erde hinweg und wandelt in der Sonne. Ihr schimpft, dass er nicht im Geleise bleibt, dass er aus den Schranken der Weisheit und Tugend getreten. Insekten! Er flog zur Sonne.»⁹

Das ist die Charakteristik Karls, des Räubers, der auszieht, um hienieden die göttliche Gerechtigkeit wieder herzustellen. Franz, der «schleichende Teufel», wie ihn Schiller in der Selbstrezension nennt, ist die ins Negative projizierte Grösse. Es ist kein Zweifel, dass er in den beiden Brüdern ursprünglich zwei Pole menschlicher Grösse verkörpern wollte, wobei Karl

eindeutig positiv, als «gutes» Genie, gewertet wurde. In der Selbstrezension und bereits im Laufe des Dramas, vor allem am Schluss, steht er als verrückter, doch grosser Missetäter da, der sich bekehrt, seine Verbrechen einsieht und sich der menschlichen Gerechtigkeit überliefert. Damit ist der Tugend im Sinn der Selbstrezension Genüge getan. Sie steht aber in krasssem Gegensatz zur autonomen Tugend des Genies, wie sie Abel in seiner Rede darstellte und wie sie zeitweilig auch Schillers Glaubensbekenntnis war. Franz wurzelt in einem andern Boden als Karl. Er ist das Kind der skeptischen Epoche Schillers. Grösse ist für Schiller eine Kardinaltugend; ob positiv oder negativ, bedeutet sie für ihn nur eine Modifikation des gleichen Ideals. «Wer möchte nicht lieber im Backofen Belials braten mit Borgia und Catilina, als mit jedem Alltagesesel dort droben zu Tische sitzen,» soll Karl in einer unterdrückten Stelle der «Räuber» ausgerufen haben.¹⁰ Das Vorbild für Franz war in Schubarts Geschichte bloss angedeutet, ausgeführt war es beim grossen Lehrmeister der Genieperiode, bei Shakespeare, in Richard III. Abels Psychologie, die sich hart an der Grenze des Materialismus bewegte, Schillers Skeptizismus und ein gewisser Rationalismus, der sich im Anschluss an erste philosophische Studien ausgebildet hatte, verdichteten sich zu dieser krassesten Verbrecherfigur der deutschen Literatur. Dies sind die Quellen, aus denen die Gestalten der feindlichen Brüder entstanden- totale Auflehnung gegen Gott und Welt, menschliche Grösse um jeden Preis als Forderung der Genialität.

Der Gedanke, am Räuberschicksal den Sieg der Tugend zu erweisen, lag Schiller damals fern. Er spielt erst im Verlauf der Ausarbeitung eine Rolle. Karl steht in der Macht eines feindlichen Schicksals, das jede seiner Bemühungen, sich aus den Ketten des Verbrechens zu befreien, zunichte macht. Der Sieg der Tugend bedeutet das Scheitern des Empörers, aber bis zuletzt dominiert die luziferische Grösse des Menschen. Davon zeugt noch die Ermordung Amaliens. Der Schluss, mit dem Schiller in seiner Verteidigung argumentiert, ist keineswegs ausschlaggebend, da das Stück in seiner Ganzheit vom Gegenteil handelt.¹¹ Schiller unterschiebt sich in der Rezension seines Werkes andere Leitmotive als diejenigen, die für ihn die grösste Rolle spielten. Das Publikum aller Zeiten, das die «Räuber» unter dem Vorzeichen des «In Tirannos» beklatscht, straft ihn Lügen. Die Selbstrezension ist nichts anderes als eine wissentliche Umdeutung des Stückes.

Die «Räuber» hatten riesigen Erfolg. Nun musste sich Schiller allerdings fragen, wieso die Mehrzahl der Menschen sich an Räubern, Ungeheuern,

schleichenden Teufeln, verworfenen Sündern und Verbrechern begeistern konnte. Gegen den Schluss der ersten unterdrückten Vorrede behauptet er: «Schliesslich will ich nicht bergen, dass ich der Meinung bin, der Applausus des Zuschauers sei nicht immer der Masstab für den Wert eines Dramas. Der Zuschauer, vom gewaltigen Licht der Sinnlichkeit geblendet, übersieht oft eben sowohl die feinsten Schönheiten, als die untergeflossenen Flecken, die sich nur dem Auge des bedachtsamen Lesers entblössen.»¹² Diese Geringschätzung des Publikums hat zwei Quellen: die schiefe Auffassung von Shakespeares Stücken als Lesedramen (Schiller behauptet in der zweiten Vorrede, er habe in den «Räubern» einen dramatischen Romangeschrieben, ohne Anspruch auf eine Bühnenaufführung) und der Geist des Sturms und Drangs. Das Publikum ist ewig beschränkt und kann die Aufschwünge des Genies nicht begreifen. «Insekten!» ruft Abel dem Volk zu, «er flog zur Sonne!» Auch der von Scharffenstein überlieferte Ausspruch illustriert diese Denkweise: «Wir wollen ein Buch machen, das aber durch den Schinder absolut verbrannt werden muss.» Auch diese Einstellung verändert sich aber bei Schiller bald in bezeichnender Weise, wofür die zwei Räubervorreden und der Aufsatz «Über das gegenwärtige deutsche Theater» (1782) zeugen. In der ersten Vorrede heisst es: «Noch so viele Freunde der Wahrheit und Tugend mögen zusammenstehen, ihren Mitbürgern auf offener Bühne Schule zu halten, der Pöbel hört nie auf, Pöbel zu sein...» Das Publikum lässt sich von seiner Sinnlichkeit hinreissen, vom Effekt betören und missversteht den Dichter. Dies scheint nun Schillers grösste Angst zu sein: «Der Pöbel, will ich sagen, würde sich durch eine schöne Seite bestechen lassen, auch den hässlichen Grund zu schätzen, oder wohl gar eine Apologie des Lasters darin finden...» Die Rezension und die beiden Vorreden enthüllen sich als Versuche, das Publikum zu beeinflussen. Schiller will mit aller Macht verhindern, dass man seine «Räuber» als das auffasst, was sie wirklich sind: als das Drama der absoluten Freiheit. Darum insinuiert er in den Vorreden, das Publikum merke den Zweck des Stückes nicht, das den Sieg der Tugend darstelle. So versucht er in der Rezension den Erfolg des Stückes zu interpretieren. Da nun einmal festgelegt ist, dass der Sieg der Tugend Zweck des Stückes sei, muss erklärt werden, warum das einsichtige Publikum an den «Räubern» Freude haben kann. Diese Belehrung kann nur vom Begriff der Tugend aus erfolgen und vom Bewusstsein, dass ihr Endsieg sichergestellt ist. «Bei Verbrechern... erheben wir auch schon einen geringern Grad von Bosheit zur Tugend.»

Damit ist Karl in den Augen des Rechtdenkenden gerettet. Man trage dem, den die Welt ausstösst, seine Tränen in die Wüste nach. «Wir sind geneigter, den Stempel der Gottheit aus den Grimassen des Lasters herauszulesen.» So wird Mitleid und Sympathie für die Verstorbenen diese Räubergeschichte retten. «Allerdings würden wir vor dem kühnen Gemälde der sittlichen Hässlichkeit zurücktreten, wofern nicht der Dichter durch etliche Pinselstriche Menschlichkeit und Erhabenheit hineingebracht hätte.» Schiller legt mehr Gewicht darauf, psychologisch zu erklären, warum der Zuschauer auch bei moralischer Auffassung des Dramas von diesem Gemälde menschlicher Verworfenheit begeistert sein kann, als dass er den amoralischen Sinn des Publikums für menschliche Grösse dafür verantwortlich machen will. In der ersten Vorrede heisst es noch: «Man trifft hier Bösewichter an, die Erstaunen abzwängen, ehrwürdige Missetäter, Ungeheuer mit Majestät... Man stösst auf Menschen, die den Teufel umarmen würden, weil er der Mann ohne seines Gleichen ist.» Dort sagt er auch schon, das Stück sei deshalb untauglich für die Bühne, weil das Publikum es notwendig missverstehen würde. In der Rezension ist der letzte Schimmer dieser Begeisterung abgetötet. Die zitierte Stelle ist in der zweiten Vorrede abgeändert. Es heisst da von Karl, er sei «ein Geist, den das äusserste Laster nur reizet um der Grösse willen». Der Unterschied ist deutlich. In der ersten Fassung nannte Schiller seine Räuber «ehrwürdige Missetäter, Ungeheuer mit Majestät». In der zweiten Fassung spricht er nicht mehr von der verbrecherischen Grösse Karls, sondern vom Motiv, das ihn irregeleitet hat. In der Besprechung seines Charakters verweist er auf die Vorrede zum Schauspiel. Er schildert ihn auch dort als einen, der von einem falschen Begriff der Grösse irregeleitet wird. In der Rezension behauptet er: «Die grässlichsten seiner Verbrechen sind weniger die Wirkung bösariger Leidenschaften als des zerrütteten Systems der guten.» Karl ist also ein Irrender, der das Zeug in sich hätte, ein grosser Mensch zu sein, aber durch die Bestimmbarkeit seines Charakters und durch falschen Idealismus zum Ungeheuer wird. Von dieser gesicherten Position aus werden gewisse Episoden aus seinem Leben nacherzählt, und zwar so, dass die Sympathie den Abscheu weit übertrifft. «Das Aug wurzelt in den erhabenen armen Sündern, wenn schon lange der Vorhang gefallen ist.» Karl könnte ein grosser Heiliger sein, durch Ungunst des Schicksals wird er zum grossen Verbrecher. Dies ist nach der Rezension die Bedingung, unter der man sich der Sympathie für den Helden hingeben darf.

Schiller bezeichnet Karl als Ungeheuer, Franz als überlegenen Schurken. So hätte man als Helden zwei Vertreter des bösen Prinzips, was kompositorisch ein Missgriff wäre. In Wahrheit besteht die grösste Spannung zwischen beiden Charakteren. Es wird eben nicht einfach ein Ungeheuer einem noch grössern Ungeheuer entgegengesetzt, wie es uns Schiller in der Rezension glauben machen will, sondern auf der Bühne wiederholt sich das Drama von Kain und Abel. Schon in Schubarts Erzählung ist Wilhelm der Schuldlose, Franz der Schuldige, und so blieb es auch im ausgearbeiteten Stück. Für Schiller waren aber ursprünglich sowohl Karl wie Franz Verkörperungen menschlicher Grösse, der eine mit positivem, der andere mit negativem Vorzeichen. Die Frage nach ihrer Moralität stellt sich nicht oder zumindest auf einer ganz andern Ebene.

In der ersten Vorrede behauptet Schiller, offenbar im Hinblick auf Franz, sein Karikaturen-Register werde immer kleiner, je grösser seine Menschenkenntnis werde. In der zweiten Vorrede sagt er: «Ich habe versucht, von einem Missmenschen dieser Art ein treffendes lebendiges Konterfei hinzuwerfen... Ich denke, ich habe die Natur getroffen.» Daraus spricht eine pessimistische Anschauung von der menschlichen Natur. Die Rezension aber behauptet: «Der Mensch neigt sich ursprünglich zum Verderblichen: *ich glaub es nicht.*» Die Vorrede bezeichnet Franz als realen Charakter. Die Rezension sagt deutlich: «Auch liebe ich die Natur meiner Gattung zu sehr, als dass ich nicht lieber zehnmal den Dichter verdamme, als ich ihr eine solche krebsartige Verderbnis zumute.» «So wenig wird sie jedenfalls diese Idee unsers Dichters mit einem einzigen Beispiel zu rechtfertigen wissen.» Schiller verdammt jetzt den Charakter Franzens als unwahrscheinlich. Der Dichter gebe den Entwicklungsweg dieses Charakters nicht an. Es sei unmöglich, dass sich solche Verderbnis in einem Jüngling verkörpere. Beissend scharf geht er mit sich selbst ins Gericht. Das einzige Zugeständnis ist in seiner Ironie vernichtend: «Der Dichter hat alles getan, was er tun konnte, nachdem er einmal den Menschen überhüpft hatte.»

Besonders empörend findet der Rezensent die Leichtigkeit, mit der Franz seine materialistische Diesseitsphilosophie in die Tat umsetzt. Sein aufgeklärtes Denken hätte ihn veredeln sollen, nun diene es ihm als geistiger Unterbau für seine Schurkerei. Schiller findet, man wäre geneigt, «die Musen allgemein zu verdammen, die zu dergleichen Schelmereien jemals die Hände führen konnten», erst Franzens Verzweiflung will er gelten lassen: «Ein Teufel, erblickt auf den Foltern der ewigen Verdammnis,

würde Menschen weinen machen.» So gelangt er zu einer vollkommenen Verurteilung dieser Gestalt. Auf der Bühne ist Franz eine Figur von grossartiger Eindrücklichkeit, was Schiller in der Besprechung der Mannheimer Aufführung besonders hervorhebt, während er vorher an ihrer Bühnenwirksamkeit gezweifelt hatte.¹³ Er schreibt in der Rezension: «Wir finden zu all denen abscheulichen Grundsätzen und Werken keinen hinreichenden Grund als das armselige Bedürfnis des Künstlers, ... die ganze menschliche Natur in der Person eines Teufels ... an den Pranger» zu stellen. In Wahrheit hat sich Schiller die grösste Mühe gegeben, jede Handlung Franzens gedanklich zu unterbauen. Nach dem Beispiel Richard III. gibt er die Ursache seiner Bosheit an und entwickelt seine ganze verderbliche Philosophie im Schlussmonolog der ersten Szene des ersten Aktes. Die Triebkräfte seines Handelns sind Neid, Eifersucht und Rachsucht. Sein Charakter ist ebenso peinlich motiviert wie derjenige Karls, was Schiller in der Rezension auch zugestehen muss: Franz sei ganz übereinstimmend mit sich selbst.

Im Augenblick, wo Schiller seine «Räuber» von einem sittlichen Standpunkt aus zu beurteilen beginnt, verschieben sich sämtliche Wertungen. Er sieht die ungeheuerlichen und verbrecherischen Seiten an Karls Charakter. Vom Schluss aus allein kann er in seinen Augen noch Gnade finden. Karl hat bei dieser Neueinschätzung Franzens Stelle eingenommen, dieser verliert als Figur seine Daseinsberechtigung. Sein Wesen ist in der menschlichen Gattung undenkbar, Schiller verbannt ihn in die Vorhallen der Hölle.

Im weitem Verlauf der Rezension sind nicht mehr prinzipielle Überlegungen Anlass der Kritik, sondern Probleme der Komposition. Schiller behauptet, das ganze Schauspiel erlahme in der Mitte, das Versanden der Liebesgeschichte sei «die tödliche Seite des ganzen Stückes». Hingegen hebt er die Vorzüge der umgearbeiteten Gartenszene hervor, die Amaliens Ringen gegen ihre vermeintliche Treulosigkeit zeigt. Tatsächlich ist diese Szene ein Prunkstück der Liebeshandlung, wo Amalie nicht nur eine Statistenrolle spielt. Weniger eindeutig ist Schillers Verteidigung des Mordes an der Geliebten, den er selbst eine «zweideutige Katastrophe» nennt. Zunächst verneint er es, dass ein weniger schrecklicher Ausweg möglich gewesen wäre. Er wehrt sich gegen eine Lösung durch Selbstmord, wie ihn Clärchen im «Egmont» begeht. Auch in den «Räubern» wäre aber diese Lösung sicher möglich gewesen; sie hätte das Aufgeopfertsein der Frau in diesem durchaus männlichen Drama noch stärker betont. Schiller urteilt von seinem Gefühl

für die Theaterwirkung aus. Sämtliche Hauptfiguren müssen in die Katastrophe einbezogen werden. In diesem Sinn ist tatsächlich Amaliens Tod äusserst geschickt aufgebaut. Die bis anhin Passive tritt aktiv ins Geschehen ein und stirbt den erlittenen Liebestod. Schiller sagt: «Offenbar krönt diese Wendung das ganze Stück und vollendet den Charakter des Liebhabers und Räubers.» Zunächst ist hervorzuheben, dass diese Auslegung einen polemischen Zweck verfolgt. Dalberg hatte heftige Kritik an diesem Schluss geübt, Schiller aber auf ihm beharrt.¹⁴ Weder der Charakter des Liebhabers noch der des Räubers verlangt ihn, denn Karl ist nicht von Liebesraserei befallen. Der angebliche Liebestod Amaliens ist nichts anderes als Lösegeld für Karl: er hat dem Ehrenkodex der Räuber Genüge getan: Mit Amalie kauft er sich von seinem Gelübde los. Er sagt, bevor er das Mädchen ersticht: «Taten wie diese überlegt man, wenn sie getan sind.» Wenn man sie sich überlegt, entpuppen sie sich in ihrer ganzen grossartig schrecklichen Sinnlosigkeit. Eine solche Tat vollendet den grossen Charakter, der im düstern Glanz seines Untergangs in einer letzten Gebärde voll sinnlosen Pathos seine Grösse noch einmal vorspielt.

Der Vorwurf der Sinnlosigkeit wurde auch gegen die Aufopferung Posas im «Don Carlos» erhoben, Schiller muss in den «Briefen» gegen ihn Stellung nehmen und kommt zur Einsicht, Posas Aufopferung sei „ein heroisches Palliativ»: «Er hüllt sich in die Grösse seiner Tat, um keine Reue darüber zu empfinden.» Das wirkt wie eine Deutung des Wortes: «Taten wie diese überlegt man, wenn sie getan sind.» Diese letzte Handlung Karls wirkt nicht tragisch, weil der Zuschauer ihre Notwendigkeit nicht einsieht. Allerdings vollendet sie den Charakter des Räubers. Von der moralisierenden Rezension aus lassen sich starke Einwände gegen sie anführen, denn von Karls vielen Untaten ist sie eine der verwerflichsten. Aber der moralische Gesichtspunkt wird bei der Besprechung dieser Stelle des Dramas fallengelassen. Schiller fällt aus seiner Rolle. Seine Freude am Theatralischen bricht durch.

Der Schluss der Rezension löst sich in Ironie auf. Schiller schlägt den gleichen Ton an wie in den Vorreden und in der Selbstrezension der Anthologie. Er fragt sich, ob in seinem Stück eine Moral enthalten sei, und behauptet, dass ein Denker dergleichen darin finden könne, vor allem wenn er sie mitbringe; Halbdenkern sollte man es konfiszieren. In der Vorrede zur ersten Auflage aber sagt er, dass seinem Drama ein Platz unter den moralischen Büchern gebühre: das Laster nehme den Ausgang, der seiner

würdig sei. Da er in der Rezension sein Werk nicht vom Schluss aus retten will, kann ihm diese Behauptung nicht mehr genügen. So muss die Moral des Stückes wenigstens ironisch in Frage gestellt werden. Von diesem ironischen Schluss aus erweist sich die Rezension als ein Dokument des innern Kampfes. Kurz nach der Veröffentlichung der «Räuber» muss der Umschlag stattgefunden haben: die Hinwendung zur Sittlichkeit. Die Rezension ist einer der Hauptbelege dafür. Ihre Unsicherheiten zeigen, dass der Kampf noch nicht endgültig ausgefochten ist. Sie ist auch eine Abbitte und ein Geständnis der Schuld. Diese Selbstrezension ist ein Opfer und eine Tat der Beschwörung. Mit der schriftlichen Fixierung will Schiller sich selbst festlegen. Der Verfechter der «Bühne als einer moralischen Anstalt» opfert den Schiller der absoluten Freiheit auf. Wie in den Dramen spielt sich im Geist Schillers der Kampf zwischen den Prinzipien des Gesetzes und der Freiheit ab. In dramatischer Auseinandersetzung und gegen besseres Wissen entscheidet er sich in der Rezension der «Räuber» für das Gesetz.

Im 4. Akt des «Don Carlos» sagt der Marquis:

«Sagen Sie
Ihm, dass er für die Träume seiner Jugend
soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
nicht öffnen soll dem tötenden Insekten
gerühmter besserer Vernunft das Herz
der zarten Götterblume – dass er nicht
soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung, die Himmelstochter, lästert.»

Dieses Vermächtnis Posas ist auch ein Geständnis Schillers, der unter der Tyrannis seines dualistischen Geistes immer und immer wieder den Kampf gegen sich selbst austrägt, der das soeben geborene Werk verstösst, um dem nächsten zur Geburt zu verhelfen.

DIE BRIEFE ÜBER DON CARLOS

1787 erschien die vollständige Ausgabe des «Don Carlos», nachdem Fragmente der ersten beiden Akte dem Publikum in der «Thalia» vorgelegt worden waren. Bald meldeten sich kritische Stimmen, die den Gesamtaufbau wie die Charakterzeichnung der Hauptpersonen tadelten. Körner äusserte sich über zwei Rezensionen ausgezeichneter Zeitungen, und durch Schiller erfahren wir, welche Kritik Gotter nach der Lektüre der Bühnenfassung anbrachte.¹ Schiller fühlte sich herausgefordert und verteidigte sein Werk in den bekannten Briefen, die in 1788 in Wielands «Teutschem Merkur» erschienen. Körner sagte über sie: «Ich hielt das Unternehmen für gefährlich, aber meines Erachtens hast du dich gut aus der Sache gezogen. Der Ton gefällt mir sehr, weder affektierte Bescheidenheit noch Selbstlob. Du gibst dein Kunstwerk preis und willst nur deine Ideale retten, in die du verliebt bist. Auch der Stil ist geistvoll und ohne Prätention...»²

Gerade die stilistische Gestaltung stempelt diese Briefe zu einem Meisterwerk der Schillerschen Kritik, ja der gesamten Rezensionsliteratur in deutscher Sprache. Schiller zeigt sich als Schüler Lessings, dessen Eleganz er nahekommt. Seine Sprache ist klar und leidenschaftslos. Die Briefe sind frei von Polemik, ironisierenden Auswüchsen und gesuchten Wortspielen. Mit geradezu appollinischer Ruhe entwickelt er seine Gedanken, als ob er ein gänzlich fremdes Werk rezensierte. Diese Ruhe ist weit verschieden von der verzweifelten Verbissenheit der Räuberrezension. Eine gewisse Leichtigkeit des Tones lag in der Tradition der Literaturbriefe Lessings, bei Schiller jedoch ist dieser Stil neu. Eine Parallele findet sich später in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. Die Argumente folgen sich zwanglos und ohne rhetorische Betonung. Dies unterscheidet die Carlosrezension von derjenigen über Bürger, in der die einzelnen Abschnitte von zusammenfassenden Maximen gekrönt werden, aus denen das richterliche Pathos des Rezensenten spricht. Der Stil der Briefe entspricht dem des Dramas selbst, das durch den Adel der Gesinnung und der Sprache gekennzeichnet ist. In den bis jetzt besprochenen Rezensionen griff Schiller immer ein fremdes oder ein eigenes Werk an. In den Carlosbriefen ist er nicht Ankläger, sondern Verteidiger. Die Sprache des Verteidigers ist nicht die gleiche wie die des Anklägers, obschon auch die «Briefe» nicht frei von

Dramatik und innerem Zwiespalt sind. Die latente Spannung wird auch hier spürbar, doch sie setzt sich nicht in den sprachlichen Ausdruck um. Jegliche Affektivität hätte einen Erfolg verunmöglicht. So ist auch die leidenschaftslose Sprache ein Mittel zur Beeinflussung des Publikums.

Körners Urteil führt unmittelbar in die Problematik der Briefe ein. Gibt Schiller wirklich sein Werk preis und rettet er seine Ideale? Der grösste Teil des ersten Briefes besteht allerdings aus einem umfassenden Zugeständnis der hauptsächlichen Schwächen des Werkes. Man möchte es fast ein Geständnis nennen. Er räumt ein, Carlos sei in seiner Gunst gefallen und Posa habe seinen Platz eingenommen. Indirekt gesteht er, dass die letzten Akte mit den frühern keine volle Einheit bilden. Der Plan zum ganzen Werk sei zu weitläufig gewesen. Dieses umfangreiche *mea culpa*, das jeden Kritiker befriedigen konnte, ist aber so allgemein gehalten, dass der Inhalt der folgenden Briefe keineswegs präjudiziert wird. Ihr Zweck ist, zu untersuchen, «ob in dem Stück alles enthalten ist, was zum Verständnis desselben dienet, und ob es in so klaren Ausdrücken angegeben ist, dass es dem Leser leicht war, es zu erkennen». Die nun folgenden Zugeständnisse sind nicht anderes als eine *captatio benevolentiae*, die umso nötiger war, als das Publikum dem Stück sehr kritisch gegenüberstand. Schiller selbst sagt ziemlich ironisch, «dass Übertretungen, die dem Blödsichtigsten sogleich ins Auge fallen, auch wohl dem Verfasser, der unter seinen Lesern selten der am wenigsten Unterrichtete ist, sichtbar gewesen sein dürften». Die Analyse der einzelnen Charaktere in zwölf Briefen rechtfertigt aber das Werk so vollständig, dass die *captatio benevolentiae* Lügen gestraft wird. Der Leser der Briefe ist mit dem Stück versöhnt. Das war auch Schillers Absicht. Nun bestehen aber die Mängel des Stückes tatsächlich. Er konnte sie nicht einmal durch wiederholte Bearbeitungen ausmerzen.³ So enthüllen sich die Briefe als eine raffinierte Vernebelungsaktion, die er zur Rettung seines Don Carlos unternahm.⁴

Die entscheidende Schwäche des Dramas liegt im Wechsel des Ziels und in der dadurch komplizierten Handlung.⁵ Nach dem Bauerbacher Plan sollte der Don Carlos eine Liebestragödie sein. In einem Brief an Dalberg vom Juni 1784 nennt Schiller ihn «ein Familiengemälde in einem fürstlichen Hause»⁶, noch in der Vorrede der «Thalia» spricht er von der «Geschichte des unglücklichen Don Carlos und seiner Stiefmutter». Der zweite Teil ist bekanntlich eher eine Posa-Tragödie politischen Inhalts, eine Freiheitstragödie, die die bereits angesponnenen Fäden der Handlung

weiterführen muss. Der Bruch liegt in Schiller selbst, dessen Interesse sich von Carlos zu Posa gewendet hat. Er versucht in den Briefen dieses uneinheitliche Stück mit seiner verfilzten Handlung zu rechtfertigen. Es geht ihm dabei nicht um eine Erklärung dafür, warum es diese Schwächen habe, betont er doch am Ende des ersten Briefes: «Bei meinem Freunde werden mich diese Aufschlüsse vielleicht rechtfertigen, aber nicht bei der Kunst.» Sein Ziel ist, den Nachweis zu erbringen, dass der Bruch, den er selbst zugeibt, durch die vollständige Bearbeitung geheilt wurde und das Stück nun eine Einheit bildet.

Zunächst geht es ihm darum, festzustellen, was für eine Art Drama der «Don Carlos» überhaupt sei. Nachdem er in den ersten sieben Briefen den Charakter Posas, die Freundschaft zwischen Carlos und Posa, die Krönungsszene, das Verhältnis Posa-Philipp und den Verrat an Carlos besprochen hat, kommt er auf diese entscheidende Frage. Bezeichnend ist, wie er seine Argumentation führt: «Und was wäre also die sogenannte Einheit des Stückes, wenn es Liebe nicht sein soll und Freundschaft nie sein konnte? Von jener handeln die drei ersten Akte, von dieser die zwei übrigen; aber keine von beiden beschäftigt das Ganze ... Also muss etwas Drittes vorhanden sein, das verschieden ist von Freundschaft und Liebe, für welche beide gewirkt haben und welchem beide aufgeopfert worden – und wenn das Stück eine Einheit hat, wo anders als in diesem Dritten könnte sie liegen?» Die Antwort auf diese Frage findet sich gegen Ende des achten Briefes: «Unter beiden Freunden bildet sich also ein enthusiastischer Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist, und von diesem enthusiastischen Entwurfe, wie er nämlich im Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegenwärtige Drama.» Typisch ist, dass Schiller bei wichtigen Fragen das Gebiet der Analyse verlässt und rein logisch operiert. Der Leser wird in das ihm vorgeschriebene Denkschema hineingeführt und ist vom suggerierten Ergebnis desto fester überzeugt, als er es vermeintlich selbst hervorgebracht hat. Ähnlich wird später auch die Bürgerrezension vorgehen. Zuerst werden rein theoretisch gewisse Begriffe geklärt und an das kritisierte Werk gelegt. Der Irrtum liegt aber nicht in der Anwendung der erarbeiteten Begriffe, sondern in den Begriffen selbst. Diese Methode ist ausserordentlich wirksam, da die Mehrzahl der Leser die Angemessenheit des Schillerschen Instrumentariums kaum anzuzweifeln wagt und es sehr schwierig ist, eine grundsätzliche Gegenkritik vorzubringen. Bürger musste das in seiner Antikritik erfahren.

Auch in der Frage nach der Einheit des «Don Carlos» geht es Schiller nicht um eine Analyse des Stückes, wie er im ersten Brief ankündigt, sondern um eine Beeinflussung des Publikums unter dem Deckmantel einer Besprechung. Bezeichnenderweise unternimmt er es nicht, die Verteidigung auf einer Rettung des Titelhelden aufzubauen. Er wählt Posa als Ausgangspunkt. Posa war die am meisten angefeindete Person. Dies veranlasste wohl Körner zu dem Ausspruch, Schiller gebe sein Kunstwerk preis und wolle nur seine Ideale, d.h. diejenigen Posas, retten. Als aufmerksamer Leser konnte er diesen Eindruck nach der Lektüre der ersten Briefe haben. Doch ist es unzweifelhaft, dass Schiller in der Fortsetzung das Stück auch als Kunstwerk retten wollte. Nicht umsonst schreibt er dem Freund am 20. August 1788: «Ich bin begierig, was Du von der Fortsetzung halten wirst: hier hatte ich eine schlimme Sache zu verfechten, aber ich glaube mich mit Feinheit daraus gezogen zu haben.»⁷

Wie sehr er sich der Fragwürdigkeit seines Werkes, vor allem der Fragwürdigkeit von Posas Handlungsweise bewusst war, erkennt man aus seinem Brief an Körner.⁸ Er berichtet ihm vom Eindruck, den die Vorlesung des Stückes durch Gotter in Tiefurt gemacht hat: «Gotter behauptet mit Eifer, dass die zwote Hälfte und die ganze Aufopferungsgeschichte des Marquis durch Dunkelheit der Exposition, durch Unwahrscheinlichkeit von Seiten des Königs, durch das geschwächte Interesse an Carlos und dergl. ganz verloren ginge.» Er fährt weiter: «Daran wurde nicht gedacht, dass die Rolle des Marquis durch die Kunst der Darstellung allenfalls eine Übertretung der Wahrscheinlichkeit entschuldigte...» Rund ein Jahr vor Erscheinen der Briefe – der zitierte Passus stammt aus dem Jahr 1787 – gesteht er also, dass Posa nicht nur kein «realer» Charakter sei, sondern auch gegen die dichterische Wahrscheinlichkeit verstosse, welcher Mangel aber durch die Kunst der Darstellung behoben werden könne. Der Gedanke an die Rettung der Marquis liegt ihm noch fern. Keine Spur der Selbstsicherheit, mit der er ein Jahr später diesen Charakter als menschlich durchaus wahrscheinlich und sein Handeln als psychologisch begründet hinstellt! Dass dieser Beweis gegen besseres Wissen geführt ist, erhellt aus dem Umstand, dass der Dichter 1796 anlässlich einer Bühnenbearbeitung im 4. Akt, 17. Auftritt mit einem Monolog Posas nachhilft, der dessen Beweggründe für die Aufopferung des Freundes im Einklang mit den Briefen angibt.⁹

In der Rezension der Allgemeinen Literatur-Zeitung über den «Don Carlos» wird behauptet, Posa sei ein «göttlicher Mensch».¹⁰ In einer andern

Rezension, die Schiller ebenfalls im Auge hatte, als er die «Briefe» verfasste, wird vom Marquis als einem romanhaften Kraftgenie und leeren Schwätzer gesprochen. Dazu gesellt sich der Vorwurf mangelnder geschichtlicher Treue. Tatsächlich wird der Marquis mit einem Minimum an Exposition ins Drama eingeführt. Als solche kann man die von Carlos erzählte Bestrafungsszene nehmen¹¹, auch Albas Erzählung von der Heldentat des jungen Posa.¹² Wir kennen ihn nur als Abgesandten der flandrischen Provinzen. In den ersten Akten sehen wir nur, was er erreichen will, wir hören von einem unbestimmten Freiheitsideal, das durch die Befreiung der Niederlande und auf verfassungsmässigem Weg durch die Erklärung der Gedankenfreiheit verwirklicht werden soll. Doch der Mensch Posa ist unscharf profiliert. Wir wissen nichts über seine Vorgeschichte. Es fehlt ihm die psychologische Begründung, die beim Infanten vorhanden ist. Zwar fehlt auch bei Alba oder Domingo die psychologische Exposition, doch kommt es niemandem in den Sinn, dies als Mangel zu rügen. Im Hinblick auf den Marquis wird es ausserordentlich stark empfunden, weil er aus einer Nebenperson zur Hauptgestalt wird. Die Erlebnisse, die ihn zu einer in dieser Umgebung aussergewöhnlichen Gestalt werden lassen, bleiben unbekannt. So versteht man, dass diese Gestalt die Kritik der Zeitgenossen herausforderte.

Wie verteidigt nun Schiller seinen Helden? Er geht psychologisch wieder ausserordentlich geschickt vor. Er suggeriert dem Leser Posas Entwicklung; was sich im Drama durch Eigenerzählung, Bericht von Drittpersonen, im Gespräch oder Monolog kundgeben sollte, holt er im zweiten Brief nach. Er erklärt Posas Charakter aus dem allgemeinen Geist des Jahrhunderts, wobei er den Leser schöpferisch auf dem ihm vorgezeigten Weg mitarbeiten lässt. «Sagen Sie selbst, mein Freund – das kühnste Ideal einer Menschenrepublik, allgemeiner Duldung und Gewissensfreiheit, wo konnte es besser und wo natürlicher zur Welt geboren werden als in der Nähe Philipps des Zweiten und seiner Inquisition?» Nach dem, was er vorher berichtet hat, kann die Antwort des gehorsamen Lesers nur «ja» sein, und er hat ein Argument seiner Kritiker beiseite geschoben. Im dritten Brief, der die Freundschaft zwischen Carlos und Posa behandelt, fährt er in seiner Erzählung von Posas Jugend fort. Hier geht er schon weniger vorsichtig zu Werk. Er arbeitet nicht mehr mit rhetorischen Fragen. Der Leser ist bereits unter seinem Einfluss. Er erzählt viel flüssiger und weniger allgemein die Erlebnisse, die Posa aus einem schwärmerischen Jüngling zum Vertreter der flandrischen Provinzen gereift haben. Wo er kann, belegt er seinen Bericht mit

geeigneten Stellen aus dem Drama, aber wichtiger ist die mit diesem raffinierten Mittel beabsichtigte Beeinflussung des Lesers. Denn die innere Entwicklung Posas, wie sie in den Briefen erzählt wird, verbindet sich in der Vorstellung des Lesers mit dem, was er aus den ersten drei Akten über ihn weiss, zu einem abgerundeten Charakter, von dem aus das Geschehen der zwei letzten Akte erklärlich wird. Im zweiten und dritten Brief gibt Schiller also die psychologische Exposition seines Helden, die er im Drama unterlassen hat. Aussagen wie: «Wilh. v. Oranien, Coligny u.a. nehmen ihnen (seinen Ideen) das Romantische» lassen sich im Werk nicht belegen. Diese nachträglichen Erklärungen kristallisieren sich an die im Drama vorhandenen Keimpunkte – Posa als Jugendfreund des Infanten, Posa an der Akademie, Posa als Malteserritter – und bilden mit ihnen ein untrennbares Ganzes. Der Leser erinnert sich nicht mehr, dass sich die Grundlage dieses Charakters in den Briefen, nicht im Drama befindet. Buchwald sagt dazu: «Und es ist sicher, dass das Werk nur so, wie Schiller es erläutert hat, als einheitliches Drama zu retten ist; – freilich auch kaum zu leugnen, dass wir die Motive, die er seinem Posa in seinen «Briefen» zugeschrieben hat, aus der blossen Dichtung kaum entnehmen würden.»¹³ Wie Schiller dem Leser die Einheit des Dramas suggeriert, suggeriert er ihm die Einheit von Posas Charakter.

Im zweiten Brief versucht er auch die geschichtliche Glaubwürdigkeit Posas zu retten, die von der Kritik angezweifelt worden war. Es ist offenkundig, dass Posas Ideen dem 18. Jahrhundert zugehören. Wieder operiert Schiller rein logisch, indem er darlegt, dass, wo eine unterdrückende Macht sei, sich natürlich auch freiheitliche Bestrebungen regen müssen. Damit hat er den Einwand der Gegner beiseitegeschoben, doch nicht widerlegt. Der Schluss geht von der Prämisse aus: Wenn ein Unterdrückungssystem vorhanden ist, müssen sich freiheitliche Kräfte regen, sofern die Umstände es erlauben. Ob tatsächlich solche Regungen vorhanden und welchen Inhalts sie waren, wird nicht untersucht.

Bekanntlich erschienen die ersten vier Briefe in der Julinummer des «Merkur», die Briefe fünf bis zwölf in der Dezemberrnummer 1788. Es ist unzweifelhaft, dass diese Veröffentlichung in zwei zeitlich auseinanderliegenden Gruppen, wenn nicht beabsichtigt, so doch Schiller höchst willkommen war. Da die ersten Briefe den ersten Teil des Dramas behandeln und gerade dieser die wenigsten Probleme bietet, brauchte er sich nicht zu exponieren. Die Freundschaft zwischen Carlos und Posa lässt sich durchaus

so erklären, wie er es getan hat. Mit den Bemerkungen über Posas Charakter hatte er bereits vorsichtig eine Umwertung des Dramas angebahnt und konnte nur zuwarten, wie sich das Publikum dazu verhielt. Die Briefe wurden lobend aufgenommen¹⁴, und er konnte nun viel eindeutiger für die Schwächen seiner Dichtung eintreten, d.h. seine Leser hinters Licht führen. Dass der Ton der zweiten Gruppe sich von dem der ersten unterscheidet, hat man schon früher festgestellt.¹⁵ Aber der Umstand gewinnt erst in Verbindung mit der Gesamtstrategie Schillers seine volle Wichtigkeit.

Warum tritt er so ausführlich auf das Freundschaftsverhältnis Carlos-Posa ein? Ein wenig gekünstelt nimmt er den Vorwurf, die Beziehungen des Marquis zu Carlos seien schwärmerischer Natur, zum Vorwand, um das Gegenteil zu beweisen. Betrachtet man das Verhältnis von Carlos aus, so handelt es sich doch unzweifelhaft um solche leidenschaftliche Freundschaft. Doch Schiller lässt die Betrachtungsweise gar nicht gelten. «Wie aber, lieber Freund, ... wenn es aus dem ganzen Zusammenhang deutlich erhellt, dass sie dieses Ziel nicht gewesen und auch schlechterdings nicht sein konnte? Wenn sich der Charakter des Marquis, so wie er aus dem Total seiner Handlungen hervorgeht, mit einer solchen Freundschaft durchaus nicht vertrüge?» Es kommt ihm offenbar gar nicht in den Sinn, dass man das Verhältnis von Carlos aus betrachten könnte. Freundschaft ist eine zweiseitige Besinnung, doch er nimmt nur gelegentlich Bezug auf Carlos' Einstellung. Damit zwingt er dem Leser seine Betrachtungsweise auf. Er behauptet: «Sobald das Gebäude steht, fällt das Gerüste. Die Geschichte von Carlos Liebe, als die bloss vorbereitende Handlung, weicht zurück, um derjenigen Platz zu machen, für welche allein sie gearbeitet hatte.» Drei Akte Exposition scheinen dafür allerdings reichlich bemessen, mit dieser Behauptung gibt sich Schiller als Dramatiker eine Blöße. Doch er hält sie für weniger schwerwiegend als das Eingeständnis des wirklichen Sachverhaltes: dass vom vierten Akt an auf eine schon bestehende Handlung eine neue aufgefropft wird, dass «auf ein schon bestehendes Erdgeschoss in einem andern Stil weitergebaut wurde» (Buchwald). Schiller begnügt sich von nun an nicht damit, zu beweisen, dass es ihm gelungen sei, den im ersten Brief zugestandenen Bruch zu heilen; er strebt bewusst eine totale Rettung seines Dramas als eines einheitlich konzipierten Kunstwerks an. Die ganze Analyse ist diesem Zweck untergeordnet.

Wie rechtfertigt er die überlange Exposition und die Tatsache, dass Posa sich eines solchen Freundes bloss zur Erreichung hochfliegender Pläne be-

dient? Als Schiller an den ersten Szenen arbeitete, schrieb er an Reinwald, Carlos habe von Hamlet die Seele und den Puls von ihm selbst.¹⁶ Dieser Charakter ist Carlos geblieben. Er ist in den Grundfesten seiner Existenz durch die Liebe zur Königin erschüttert.¹⁷ Man fragt sich, wie ein Politiker vom Rang Posas, der in den «Briefen» als energischer und umsichtiger Tattensch vorgestellt wird, alle seine Hoffnungen auf diesen Partner setzen kann. Als Menschenkenner müsste Posa sofort gewahr werden, dass der Kronprinz ein Gefühlsmensch ist, dessen Willen und Tatkraft durch eine verfehlte Erziehung, durch Gesinnungszwang, wohl auch durch Veranlagung und durch eine entnervende Leidenschaft zu politischem Handeln untauglich ist. Als Beauftragter der flandrischen Provinzen hätte er die Pflicht, ein besseres Werkzeug für seine Pläne zu wählen. Von diesem Gesichtspunkt aus liesse sich seine Wendung zum König rechtfertigen. Diese klare Wendung wird aber nirgends vollzogen. Posa ist das Spielzeug momentaner Eingebungen, er wird durch das Entgegenkommen des Königs zu unbedachtem Wechsel seiner Pläne verführt und kompromittiert durch beinahe hochstaplerische Handlungen seinen Freund und sich selbst. Seine Handlung wird in den «Briefen» zwar als entschiedene, von opportunistischen Überlegungen gestützte Abkehr von Carlos geschildert, aber man erhält keine Klarheit über seine Beurteilung des Freundes, und so erscheint uns sein Frontwechsel als das Erliegen vor einer Versuchung, als Verschulden weniger des Freundes als des Politikers. Die Briefe, die bemüht sind, ihn als Pragmatiker hinzustellen, verstärken nur den Eindruck, dass er eben kein Politiker ist, dass die Hinwendung zum König nicht nur ein Verrat am Freund, sondern auch ein Versagen des Beauftragten der flandrischen Provinzen ist. Weil er sein Ziel nicht erkennt und richtig verfolgt, ist er kein Realist, sondern, wie die zeitgenössischen Kritiken hervorhoben, ein Schwärmer. Als Nebenhandlung hätte das politische Drama Carlos' tragische Unfähigkeit zum Handeln ins schönste Licht setzen können. Indem aber die Liebestragödie zur politischen Tragödie und Carlos zum Horatio Posas degradiert wird, verschieben sich die Probleme in verhängnisvoller Weise. Posas Tragödie ist nicht die Tragödie des Politikers, wie es Schiller in den «Briefen» wahrhaben möchte, diese Tragödie gestaltete er erst im Wallenstein. In Posas Charakter ist die «wagende Kühnheit» die treibende Eigenschaft. Sie ist auch die treibende Kraft im Drama. Sie zeigt sich in den Entschlüssen des Marquis, die alle plötzlich gefasst werden. Er ist der Idealist, der sich in die Politik des spanischen Hofes verirrt und hier not-

wendig versagen muss, weil Politik die Kunst ist, das Mögliche zu verwirklichen, also Dienst an einem bestimmten Ziel. Posas Politik ist Selbstverwirklichung. Wie Fiesko ist er ein Heros, der in die Grösse seiner eigenen Tat verliebt ist. Es ist kein Zweifel, dass Schiller in Posa einen von hohen Idealen getriebenen Politiker zeichnen wollte. Doch unter der Hand wurde ihm der Politiker zum Helden, der sich an seinem eigenen Pathos entzündete. Wenn er in den «Briefen» von ihm spricht, steht vor ihm ein anderer Posa als der, den wir kennen: ein Politiker, der seinen Machtansprüchen ohne weiteres die Freundschaft zum Opfer bringt. Schiller versucht, ihn als Politiker zu deuten, weil man dieser Gestalt Unwahrscheinlichkeit und mangelnde historische Wahrheit vorwarf. Unter dem Druck der Kritik wird er sich plötzlich des ganzen Ausmasses von Posas Versagen bewusst und weist auf die eigentlichen Triebkräfte seines Charakters hin. Mit Schärfe wird er im zwölften Brief gekennzeichnet: «Wer erkennt nicht in dem ganzen Zusammenhang eines Lebens, wie er es hier in dem Stücke vor unsern Augen lebt, dass seine ganze Phantasie von Bildern romantischer Grösse angefüllt und durchdrungen ist, dass die Helden des Plutarch in seiner Seele leben und dass sich also unter zwei Auswegen immer der *heroische* zuerst und zunächst ihm darbieten muss?» Diese Charakterisierung steht im Widerspruch zur Tendenz der ersten Briefe, die Posa vom Vorwurf der Schwärmerei und der Inkonsequenz reinwaschen wollen. Im Augenblick, wo Schiller den Leser von seiner eigenen Absicht überzeugt hat, kann er Posas wahren Charakter enthüllen, der sich in seiner letzten Handlung am klarsten ausspricht. Er ist auf einem höhern Niveau ein Schwärmer, denn «Schwärmerei und Enthusiasmus berühren einander so nahe». Damit hat er den «Irrtum» der Kritik berichtigt und den Bruch in der Gestalt angedeutet, ohne sich mit seinen Kritikern auf eine Polemik einzulassen. Posa wird aber nicht in seiner ganzen Tragik gedeutet. Die Wirkung dieser Gestalt auf der Bühne liegt im Pathos der Freiheit, das alle konstruktiven Mängel des Stückes übertönt. Eine grosse Schauspielerleistung kann, wie es Schiller im Brief an Körner ausdrückt, «allenfalls eine Übertretung der Wahrscheinlichkeit entschuldigen».

Aber Schiller kam von dieser Gestalt nicht los. In den paar Monaten, die zwischen der Vollendung des Dramas und der Niederschrift der Briefe liegen, hatte sie in seinem Geist ein anderes Profil erhalten. Der gewalttätige, amoralische Machtmensch ist der Charakter, der Schiller zu interessieren beginnt. Damit ist die Verbindung mit Wallenstein hergestellt. Dass der zweite Teil des «Don Carlos» bereits in den Ideenkreis der Wallenstein-

Trilogie gehört, erweist sich an dem Umstand, dass im Drama selbst die Figur eines absoluten Herrschers mit grösster Genauigkeit und psychologischer Meisterschaft geschaffen wurde: Philipp II. Die Vorherrschaft des Königs im zweiten Teil verstärkt die Uneinheitlichkeit des Dramas und stellt den Regisseuren schwierige Probleme. Sie zeigt deutlich, dass Schiller über den Carlosstoff hinausgewachsen war. Sein Geist beschäftigte sich nicht mehr mit dem Revolutionär. Der Machtmensch, der Herrscher wurde ihm zum Problem.

Die Briefe sind eine Verteidigungsschrift. Doch daneben haben sie noch eine ganz andere Funktion. Sie sind eine echte Selbstrezension. Sie sind es nicht nur durch das eingangs niedergelegte Geständnis der Uneinheitlichkeit des Dramas. Selbstkritisch ist das ganze Vorgehen: ein Drama als einheitlich zu erklären, das zugegebenermassen uneinheitlich ist. Schiller gibt eine Darstellung des Dramas, wie es sein sollte, nicht wie es ist. Mit andern Worten: diese Briefe sind schöpferisch. Posa, der im Stück selbst nicht zur vollständigen Reife gedieh, wird in ihnen zu einem einheitlichen Charakter weiterentwickelt. Als Darstellung des Politikers und des Machtmenschen weist er vorwärts auf die klassischen Werke.

DAS RINGEN UM GOETHE

EGMONT

AUF Ostern 1788 erschien der fünfte Band von Goethes Schriften, in dem neben andern der noch unbekannte Egmont enthalten war. Dieser Band wurde Schiller von der Redaktion der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung anfangs Mai zur Rezension zugewiesen.¹ Goethe war zu diesem Zeitpunkt noch nicht aus Italien zurückgekehrt. In September, kurz nachdem Schiller zum ersten Mal mit ihm zusammengekommen war, erschien die Egmontrezension.

Angezogen vom Ruhm Weimars, von der Anwesenheit so vieler berühmter Geister hatte Schiller sich dort niedergelassen. Jetzt wurde ihm die nicht leichte Aufgabe zuteil, ein Werk Goethes öffentlich zu besprechen. Die verschiedensten Rücksichten und Interessen mussten beachtet und geschont werden. Einerseits durfte Goethe auf keinen Fall brüskiert werden, selbst wenn sein Werk Schiller nicht gefiel, anderseits erwartete man von ihm etwas mehr als eine blosse Beweihräucherung. Gleichzeitig war diese Besprechung für ihn eine willkommene Gelegenheit, sich einen Zugang zu Goethe zu schaffen. Er erkundigte sich überall, wie dessen Äusserungen über die Rezension gelaute hätten, und meldete Körner mit Befriedigung, er habe sehr positiv von ihr gesprochen.² Die Egmontrezension bot aber auch innere Schwierigkeiten. Der Historiker der niederländischen Revolution musste sich über den gänzlich unhistorischen «Egmont» äussern; der Dramatiker Schiller musste ein Werk Goethes besprechen, das seinen eigenen Anschauungen über das Drama entgegengesetzt war. Die Bewunderung der feinen, natürlichen Charakterisierungskunst und die Ablehnung der Gesamtkonzeption halten sich in Schillers Geist die Wage. Man kann vermuten, dass nur die Hochachtung vor Goethe und die nach aussen zu beachtende Schonung ihn von einem noch strengeren Urteil abhielten.

Am 15. Mai 1788 schreibt Schiller an Körner: «Ich freue mich auf die Rezension des Egmont; jetzt habe ich nur einen Blick hineinwerfen können und schon viel Vortreffliches entdeckt.»³ Was ihn auf den ersten Blick begeistert, ist die lebensvolle Schilderung des Volkes, seiner Nöte und Freuden, die mit einem Minimum von Aufwand mit «höchster Natur und Wahrheit» ge-

geben ist. «Das kann nur der Dichter, der von seinem Gegenstand ganz durchdrungen ist,» sagt er in der Rezension. Die Charakterzeichnung im Allgemeinen erregt seine Bewunderung, vor allem die «unnachahmlich schön und wahr gezeichnete» Figur Klärchens. Mit Ausnahme der Schlussvision ist Schiller voller Bewunderung für die Darstellung. Die Art aber, wie Goethe den Charakter des Egmont aufgefasst hat, findet er völlig verfehlt. Er meint, sein Egmont weiche vom historischen Charakter ab und der historische Egmont habe mehr Grösse als der des Dramas. Goethes Problemstellung sei für eine Tragödie zu wenig schwerwiegend. Egmont gehe an seiner eigenen Liederlichkeit zugrunde und versäume wegen eines Besuchs bei seinem Liebchen sein eigenes Heil und das seines Vaterlandes. «Wir sind nicht gewohnt, unser Mitleid zu verschenken», bemerkt er dazu. Ihm missfällt das Unheldische der Gestalt, vor allem deshalb, weil sie unter der historischen Wirklichkeit gezeichnet ist. Ihm schwebt ein Egmont vor, der nicht mehr «das Opfer einer blinden törichten Zuversicht, sondern der übertriebenen ängstlichen Zärtlichkeit für die Seinigen» wäre. Ganz beiläufig entwickelt er mit diesem Vorschlag für das historische Drama ein dramaturgisches Prinzip, das er in allen seinen Werken beobachtet hat.

Seine Kritik geht aber nicht von diesem Prinzip aus, sondern von dem dramatischen Instinkt, der einen allzumenschlichen Helden nicht als vollwertig anerkennt. In den Briefen über Don Carlos gibt Schiller die Formulierung für die widersprechenden Gefühle, die bei der Lektüre des Egmont in ihm aufsteigen mussten. «Das grosse Schicksal eines ganzen Staates, das Glück des menschlichen Geschlechts auf viele Generationen hinunter kann nicht wohl Episode zu einer Handlung sein, die den Ausgang einer Liebesgeschichte zum Zweck hat.» Goethe versäumte es, das grosse Schicksal eines ganzen Staates darzustellen, das in dem Egmonts enthalten wäre; sein Egmont vertändelt das eigene Schicksal mit einem Mädchen niedern Standes. Er ist bar jener kämpferischen Grösse, die in den Augen Schillers unabdingbare Eigenschaft des Helden ist. Nicht ohne Recht bemerkt er: «Wie teuer lässt er uns also diese Episode bezahlen, die, an sich betrachtet, gewiss eines der schönsten Gemälde ist, die in einer grössern Komposition, wo sie von verhältnismässig grossen Handlungen aufgewogen würde, von der höchsten Wirkung würde gewesen sein.» Dieser Mangel verunmöglicht in Schillers Augen auch die von der Tragödie geforderte Wirkung: Furcht und Mitleid. Goethes Egmont widerspricht in wesentlichen Punkten seinem dramatischen Credo. Seine Auffassung des tragischen Helden deckt sich

mit den Ausführungen in den Briefen über Don Carlos aus dem gleichen Jahr. Der Held hat für ein hohes Ziel zu kämpfen. Wenn er, auch aus eigener Schuld, untergehen muss, so «hüllt er sich in die Grösse seiner Tat, um keine Reue darüber zu empfinden». Grösse ist die auf jeden Fall geforderte Eigenschaft, die Egmont vollständig fehlt. Das Entzücken über die Wahrheit und Natürlichkeit der Charakterzeichnung wird also aufgehoben durch ein tiefes Missbehagen über die Gesamtkonzeption, welches sich in der Rezension kundtut.

Um seinen Eindruck zu begründen, holt Schiller auch hier zu prinzipiellen Ausführungen aus. Der Masstab der Beurteilung wird vor den Augen des Lesers deduziert. Ist das Prinzip einmal entwickelt, so ergibt sich daraus in logischen Folgerungen die Bewertung des Werkes. Diese normative Kritik erscheint auf den ersten Blick bestechend, hängt aber eben wieder von der Richtigkeit der aufgestellten Prinzipien ab. Sie werden nicht aus dem zu beurteilenden Werk abgeleitet, sondern von aussen herzugetragen. Schiller geht es nicht um das «Verstehen» des Werkes, sondern um eine Einordnung in das System seiner eigenen Begriffe. Insofern ist er immer ein schlechter Kritiker. Wo er scheinbar unvoreingenommen gewisse Schönheiten im fremden Werk anerkennt, die gemäss seinen Prinzipien zu verurteilen wären (etwa die Bewertung Klärchens), ist dies keine Inkonsequenz. Hier ist lediglich der Punkt erreicht, wo eigener Wunsch oder eigene Art sich mit dem Fremden decken. Bei Klärchen ist das begreiflich: Wahrheit und Natürlichkeit in der Zeichnung der weiblichen Gestalten waren von jeher sein Ziel, wie die Kritik an Amalia beweist.

In der Egmontrezension wird zunächst in einer ziemlich ausgedehnten Abhandlung untersucht, zu welcher Gattung des Dramas das Stück gehört. Schiller reiht er in die Charakterdramen ein, bei denen die Einheit des Stückes lediglich im Charakter des Helden liegt. Er erkennt, dass Egmont durch seine «schöne Humanität», nicht durch seine Ausserordentlichkeit, rühren soll, beklagt aber, «dass er ihm endlich nicht einmal soviel Grösse und Ernst mehr übrig lässt, als unserer Meinung nach unumgänglich erfordert wird, diesen Menschlichkeiten selbst das höchste Interesse zu verschaffen». Dieser Mangel an echter Grösse zeigt sich ihm besonders in der Liebe zu Klärchen. Hier spielt auch ein gewisses moralisches Missfallen mit. Doch beurteilt er dieses Verhältnis nur insofern moralisch, als sich kein Gegengewicht an grossen Taten und hohem Streben feststellen lässt.⁴

Am 20. September 1794, rund sechs Jahre nach der Rezension, schreibt

Schiller an seine Gattin: «Er (Goethe) hat mich gebeten, seinen Egmont für das Weimarische Theater zu korrigieren, weil er es selbst nicht wagt, und ich werde es auch tun.»⁵ Im Hinblick auf die Rezension ist seine Bearbeitung höchst aufschlussreich. Unter den zahlreichen Kürzungen und Abänderungen sind das zweimalige Auftreten des Sekretärs Richard, die Auslassung des Auftrittes zwischen Margaretha und Machiavell, das Auftreten des verummten Alba in der Kerkerszene und das Auslassen der Schlussvision besonders kennzeichnend.⁶

Obwohl Schiller den Charakter der Margaretha in der Rezension sehr lobt, streicht er diese Figur vollständig. Diese Auslassung hat nur technische Bedeutung. Sie dient zur Konzentration der Handlung, soll dem Stück ein wenig vom Charakter eines grossen historischen Freskos nehmen und es dramatisch wirksamer gestalten. Schiller geht dabei von seiner Meinung aus, der Egmont sei eine Charaktertragödie. Es scheint auch, dass er sich über die Rolle dieser Figur nicht hinlänglich Rechenschaft gab. In der Rezension behauptet er, Margaretha verkörpere «das kalte Staatsinteresse, dessen Vertretung er ihr anvertrauen musste». Sie hat aber noch eine Kontrastwirkung zu erfüllen. Goethe sagte: «Und dann gewinnet auch Egmont an Bedeutung durch den Glanz, den die Neigung der Fürstin auf ihn wirft, so wie auch Klärchen gehoben erscheint, wenn wir sehen, dass sie, selbst über Fürstinnen siegend, Egmonts ganze Liebe allein besitzt.»⁷ Schiller streicht die Figur also insofern mit genial richtigem Instinkt, als Goethe mit ihr das staatliche Interesse nur vortäuscht, und in Wahrheit auch nur das erotische im Auge hat.

Besonders umstritten war in den damaligen Rezensionen die von Schiller eingeführte zweimalige Warnung durch Richard, zuerst in der Unterredung mit Oranien, dann am Abend in Klärchens Stube. Paul Böckmann weist darauf hin, dass nicht die Taten, sondern die Entschlüsse das Zentrum von Schillers Dramatik seien.⁸ Diese wiederholte Warnung scheint dafür zu sprechen. Egmont muss seinen Entschluss, trotz der Gefahr in Brüssel zu bleiben, wiederholt bekräftigen und begründen. Damit wird seinem Leichtsinn viel genommen. Sein Bleiben soll historische Bedeutung gewinnen. Der Gegensatz zwischen dem schlaun, ränkespinnenden und argwöhnischen Aristokraten Oranien und dem in sein gutes Recht vertrauenden «Demokraten» Egmont wird verstärkt. Schiller wollte den von ihm kritisierten Charakter Egmonts politisch aufwerten, ohne allzusehr in das Goethesche Szenengefüge einzugreifen. Damit gewinnt auch die Szene Egmont-Klär-

chen, die er nicht auslassen durfte, einen andern Aspekt. Egmont beharrt auf seinem Recht und auf seiner Freiheit und lässt sich durch den Despotismus Albas nicht schrecken. Die Liebeszene zeigt in der Bearbeitung den Volkshelden in Ausübung seiner persönlichen Freiheiten. Das ist die von Schiller verfolgte Absicht. Er erreichte aber seinen Zweck nicht. Böttiger bemerkt in der Besprechung der Weimarer Aufführung: «Der Einfall, den Grafen noch zum zweiten und dritten Mal warnen zu lassen, scheint sehr gewagt. Was Oranien sieht, darf Egmont übersehen, ohne weniger unser Held zu sein. Aber wenn ein Mädchen und ein Schreiber weiter sieht als er: so ist er ein gar blödsinniger Tor.»⁹ Die Änderung hatte also gerade den gegenteiligen Erfolg. Eher theatralischer Art ist die Einführung Albas als Vermummter in der Kerkerszene. Goethe sagt im Hinblick auf diese Szene: «Doch war es wunderlich, dass ihm noch von den Räubern her ein gewisser Sinn für das Grausame anklebte, der selbst in seiner schönsten Zeit ihn nie ganz verlassen wollte.»¹⁰ Es ist nicht anzunehmen, dass Schiller diesen Eingriff nur um eines grellen Theatereffekts willen vornahm. Diese Szene hat allegorische Bedeutung: die maskierte Tyrannei wird mit dem erniedrigten, aber stolzen Freiheitsbewusstsein konfrontiert und in ihrer ganzen schmutzigen Kleinlichkeit demaskiert. Egmont erhält eine höhere, heroische Würde. Doch was in einem Schillerschen Drama anginge, lässt sich nicht in ein Goethesches einflechten.

Die Vision Egmonts im Kerker wird in der Rezension sehr scharf gerügt: «Kurz, mitten aus der wahrsten und rührendsten Situation werden wir durch einen Saltomortale in eine Opernwelt versetzt, um einen Traum – zu sehen.» Schiller bewunderte die Wahrheit und Natürlichkeit von Goethes Charakterschilderung, deshalb erschien ihm diese Allegorie als Stilbruch. Iffland, der den Egmont spielte, hatte den Traum mimisch darzustellen.¹¹ Schiller verlegte die allegorische Verklärung in den letzten Auftritt mit Alba. Laut Fouqué erklärte Goethe, als man auf die erste Aufführung zu sprechen kam, darüber: «Zufällig war ich damals just in Ilmenau; aber sie haben recht, mitangesehen hätt ich es auf keine Weise» (1813).¹² Schütze berichtet aber von einem Gespräch, in dem er die Schlussvision verteidigte: «Goethe lobte mich über mein Lob und sagte, dass er das Stück auch nicht ohne die Erscheinung sehen möchte.»¹³ In diesem Punkt stiess Schillers Bearbeitung auf Goethes heftigste Abneigung, die sich im Alter bis zum von Eckermann überlieferten Ausspruch versteifte: «Aber Schiller hatte in seiner Natur etwas Gewaltames; er handelte oft zu sehr nach einer vorgefassten Idee,

ohne hinlängliche Achtung vor dem Gegenstande, der zu behandeln war» (19. Februar 1829).¹⁴ Dieses Urteil wird wohl Goethes innerste Anschauung ausdrücken. Daran ändern gelegentliche Verteidigungen der Schillerschen Bearbeitung gegenüber aussenstehenden Tadlern nichts. Er war durchaus nicht so befriedigt, wie es Schiller wahr haben wollte.

Schillers Eingriffe bei der Bearbeitung verfolgen alle das Ziel, den «Egmont» im Sinn der in der Rezension erhobenen Kritiken zu verbessern. Die Aufführung von 1796 zeigt, wie er das Stück mit scharfem Messer zu aktivieren suchte. Sein Urteil war trotz wesentlicher Verschiebungen in seinen Kunstanschauungen und trotz des nähern Umgangs mit Goethe unverändert geblieben. Es war ihm unmöglich, sich Goethes Art zu eigen zu machen.

Für viele Einzelheiten spendet Schiller in der Rezension dem ältern Dichter höchstes Lob. «Betrachtet man endlich, wie unzählig viele kleine Dinge zusammenwirkten, um den Geist jener Zeit und jenen politischen Zustand der Niederlande hervorzubringen: so wird man nicht aufhören können, das schöpferische Genie zu bewundern, das alle diese Schwierigkeiten besiegt und uns mit einer Kunst, die nur von derjenigen erreicht wird, womit es uns selbst in zwei andern Stücken in die Ritterzeiten Deutschlands und nach Griechenland versetzte, nun auch in diese Welt gezaubert hat.» Goethe verkörpert ihm auch das Genie, das dank seiner Andersartigkeit Werke schafft, die zu erreichen ihm unmöglich ist. Wahrheit und Natürlichkeit sind die in der Rezension immer wiederkehrenden Begriffe, mit denen er Goethes Kunst rühmt. Er sieht sie vor allem in den Volksszenen, wo jeder Typ nicht nur eine Seite des niederländischen Volkslebens verkörpert, sondern darüber hinaus noch individuell charakterisiert ist. Schillers letztes Werk, der «Don Carlos», litt an der mangelnden individuellen Charakterisierung der Gestalten, die er in den «Briefen» nachzuholen versuchte. Bei der Arbeit am «Wallenstein» sah er sich einer ähnlichen Aufgabe gegenüber wie Goethe im Egmont. In den Briefen an Humboldt steht folgendes Geständnis: «Vordem habe ich wie im Posa und Carlos die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probieren, und durch die blosse Wahrheit für die fehlende Idealität entschädigen... Es ist erstaunlich, wie viel Realistisches schon die zunehmenden Jahre mit sich bringen, wie viel der anhaltendere Umgang mit Göthen und das Studium der Alten, die ich erst nach dem Carlos habe kennen lernen, bei mir nach und nach entwickelt hat.»¹⁵ Für

die Beschäftigung mit dem Egmont ist folgende Stelle aus einem Brief an Körner kennzeichnend: «Aber der Egmont hat mich doch interessiert und ist für meinen Wallenstein keine unnützliche Vorbereitung gewesen.»¹⁶ In der Tat findet man in «Wallensteins Lager» die gleiche Technik der Typisierung und Individualisierung wie in den Volksszenen des «Egmont». Wie dort wird der Held indirekt durch das Kriegsvolk charakterisiert. Die vielbewunderten Szenen sind direkt dem «Egmont» verpflichtet.¹⁷ Aber auch die Auffassung Wallensteins vom Schicksal ist nah verwandt mit der Egmonts.

Mit männlicher Freimütigkeit hat Schiller darauf verzichtet, eine allgemeine Lobhudelei über Goethes neuestes Drama zu schreiben, das ihn nur zur Hälfte befriedigt. Er versucht sein Urteil kraftvoll zu legitimieren, ohne Rücksicht und Anstand ausser acht zu lassen. Wo er zu loben findet, tut er es in den ausgesuchtesten Wendungen. Vor allem berücksichtigt er dabei die «Iphigenie», die Goethe besonders schätzte, aber auch den «Götz», der kaum mehr zu Goethes neuer Haltung passte. Die Einwände versucht er objektiv zu begründen, indem er Lessing zu Hilfe holt, womit der Rezension die persönliche Spitze abgebrochen ist. Nur am Schluss, in der Besprechung der Vision, lässt er sich von seinem Temperament hinreissen. Es fallen harte Formulierungen, die unverkennbar subjektiven Charakter haben: «Lächerlich würde es sein, dem Verfasser dartun zu wollen, wie sehr er sich dadurch an Natur und Wahrheit versündigt habe; ... Rezensent gesteht, dass er gern einen witzigen Einfall entbehrt hätte, um eine Empfindung ungestört zu genießen.»

Hier wie auch in der Beurteilung von Egmonts Charakter macht sich eine gewisse Gereiztheit Luft. Schiller muss das Drama in diesen Punkten schärfstens verurteilt haben. Dadurch verliert die Rezension an Ruhe und Objektivität. Sie gleicht einem getarnten Angriff. Sie ist keine Huldigung, sondern eine Selbstbehauptung. Schiller deutet mit ihr an, dass er als Gleichberechtigter neben Goethe stehen will.

Goethe selbst konnte seiner damaligen Kenntnis Schillers entsprechend die Rezension nicht völlig richtig beurteilen. Er schrieb am 1. Oktober 1788 an Karl August: «In der ‚Literaturzeitung‘ steht eine Rezension meines Egmonts, welche den sittlichen Teil des Stücks gar gut zergliedert. Was den poetischen Teil betrifft, möchte Rezensent ändern noch etwas zurückgelassen haben.»¹⁸ Er meinte, die Aussetzungen beträfen vor allem das sittlich-moralische Problem.

Schillers Kritik war aber wie gesagt grundsätzlicher Art. Indem die Verurteilung Egmonts auf die Konzeption des dramatischen Helden zielt, ist sie künstlerisch bedingt.

Im späten Aufsatz «Erste Bekanntschaft mit Schiller, 1794» erzählt Goethe, bei seiner Rückkehr aus Italien habe er die literarische Welt, sogar seine Freunde für Werke begeistert gefunden, die ihn «äusserst anwiderten». Die «Räuber» seien ihm «verhasst» und der «Don Carlos» nicht geeignet gewesen, ihn Schiller näher zu führen. Obgleich Goethes Urteile über die Rezension des Egmont massvoll gehalten sind, verraten auch sie diese Einstellung. Nach seiner Überzeugung ist eine moralische Betrachtung künstlerischer Werke verfehlt. Die Formulierung: «Was den poetischen Teil betrifft, möchte Rezensent ändern noch etwas zurückgelassen haben», hat etwas Ironisches. Die persönlichen Ausfälle musste Goethe bitter empfinden, die ganze Rezension ihn in seinem Urteil über Schiller bestärken, weil er sich in ihr gänzlich verkannt sah. Im Aufsatz über ihre erste Bekanntschaft steht von der Rezension nichts. Trotzdem war sie das Trennende, das Goethe noch für Jahre von Schiller fernhielt.

Schiller hatte mit seiner Freimütigkeit sein Ziel nicht erreicht. Dabei war er dem «Egmont» sicher gerechter geworden, als Goethe glaubte. Die in ihr ausgedrückte Bewunderung sprach dafür, dass Schiller sich einer Führung und Beeinflussung durch Goethe nicht widersetzte, auch dafür, wie sehr er nach weiterer Ausbildung rang, und dass dieses Ringen ihn immer weiter von den Goethe «verhassten» eigenen Werken wegführte.

IPHIGENIE

WENIGER dramatisch zeigt auch die Iphigeniebesprechung, wie Schiller auf Goethe stiess und erkannte, dass dieser das von ihm Angestrebte in vorbildlicher Weise verwirklicht hatte. In die Zeit, wo Schiller mit dem Studium der griechischen Dichter begonnen hat, fällt Göschens Angebot, für die «Kritische Übersicht der neusten schönen Literatur der Deutschen» rezensitorisch tätig zu sein. Schiller wählte die «Iphigenie», die im Jahr vorher erschienen war.¹⁹ Die gross angelegte, durch äussere Umstände Fragment gebliebene Besprechung wurde im Sommer 1788 entworfen und im Januar 1789 ins Reine geschrieben.

In der Egmontrezension hatte Schiller bewundernd von Goethes Darstellungskraft gesprochen, aber starke gedankliche Vorbehalte gemacht. Seine

Neugestaltung des griechischen Stoffes musste ihn deshalb brennend interessieren. Es ging um die Beantwortung der Frage: «Ist eine schöpferische Nachahmung der griechischen Dichter möglich?» Eine bejahende Antwort musste für ihn selbst richtungweisend sein. Eine Möglichkeit, Klassizität zu erreichen, war vorgezeichnet: das Studium und die Nachahmung der Griechen.²⁰ Der Aufbau und die Gestaltung der Rezension verraten genau diese persönlichen Beweggründe.

Er geht von den Anfängen Goethes aus, die auch seine eigenen gewesen sind. «Hier sieht man ihn ebenso und noch weit glücklicher mit den griechischen Tragikern ringen, als er in seinem «Götz von Berlichingen» mit dem britischen Dichter gerungen hat.» Dies ist nicht nur eine Feststellung von Goethes Entwicklungsgang, sondern eine Spiegelung des eigenen Strebens.

Mit der Begründung, er wolle seinen Lesern das Verständnis der deutschen Iphigenie erleichtern, holt Schiller zu einer eingehenden Analyse der euripideischen Tragödie aus. Man erkennt den Dramatiker, der mit handwerklichem Interesse Szene für Szene der beiden Dramen vergleicht, um herauszufinden, wie es gemacht wurde. Dieser Vergleich ist von der Frage bestimmt, ob eine schöpferische Nachgestaltung antiker Stoffe und Formen möglich ist und welches die technischen Mittel dazu sind. In der Rezension ist nur der stoffliche Vergleich durchgeführt, die Erkenntnisse, die sich aus diesem Studium ergaben, bleiben dem Leser verborgen. Spätere Werke und Aussagen lassen vermuten, dass ihr Keimpunkt hier zu suchen ist. Nur Einzelheiten, die in den Rahmen der Besprechung passen, werden hervorgehoben. Schiller sieht in der Nachahmung der Griechen eine gewisse Gefahr der Manier. Er tadelt überdies am Monolog Iphigeniens nach der Erkennung Orests die «wort- und allegorienreiche Freude». Anstatt in Freude auszubrechen, sei Iphigenie «eine philosophische Betrachterin der göttlichen Weisheit in Rücksicht auf die menschlichen Wünsche». In der unterdrückten Vorrede zu den «Räubern» hatte er gegen die französischen Klassiker als «altkluge Professoren ihrer Leidenschaft» polemisiert. Der polemische Akzent ist verschwunden, doch bleibt der Anspruch auf grössere Lebenswahrheit bestehen. Schiller erkennt noch nicht, dass diese Gehaltenheit des Gefühls, die er an anderer Stelle rühmt, auch zu dem Eindruck von Grösse und schönem Ernst gehört, den er so sehr geniesst. Einige Jahre später hat er sich zur Goetheschen Ansicht bekehrt. Er verlangt von Bürger in der Rezension seiner Gedichte: «Aus der sanften und fernenden Erinnerung mag er dichten... Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch eine

Freiheit des Geistes... möglich, welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt.» Das ist der Grundsatz, nach dem Goethe in der Gestaltung der Iphigenie verfuhr. Das Studium der Iphigenie bringt Schiller zu einer grundlegenden Einsicht, die für ihn wichtiger ist als die Erkenntnis, dass die Nachahmung der antiken Schriftsteller möglich sei. Die Iphigenie ist nicht nur eine Bearbeitung der griechischen Tragödie, in sie ist auch moderne Geistigkeit eingeflossen und harmonisch mit griechischer Überlieferung eingeworden. «Was für ein glücklicher Gedanke... die schönere Humanität unserer neueren Sitten in eine griechische Welt einzuschieben und so das Maximum der Kunst zu erreichen.» Schiller fasst sein Urteil über den letzten Wahnsinnsmonolog Orests in eine Huldigung an Goethe, die ein Bekenntnis ist: «Hätte die neuere Bühne auch nur dieses einzige Bruchstück aufzuweisen, so könnte sie damit über die alte triumphieren. Hier hat das Genie eines Dichters, der die Vergleichung mit keinem alten Tragiker fürchten darf, durch den Fortschritt der sittlichen Kultur und den mildern Geist unserer Zeiten unterstützt, die feinste edelste Blüte moralischer Verfeinerung mit der schönsten Blüte der Dichtkunst zu vereinigen gewusst und ein Gemälde entworfen, das mit dem entschiedensten Kunstsiege auch den weit schönern Sieg der Gesinnungen verbindet...»

Griechischer Geist ist kein absolutes Ideal. Zwanzig Jahrhunderte haben den Menschen verändert und doch einen Fortschritt gebracht. Goethes Iphigenie gibt den «Göttern Griechenlands» den Todesstoss. Jene leidenschaftliche Parteinahme für das Griechentum wird in der Neubearbeitung zu einer Elegie. Der Kritiker seiner Zeit sieht sich mit seinem Jahrhundert versöhnt. Er wird durch Goethe auf die edelsten Bestrebungen seines Jahrhunderts verwiesen: Humanität siegt über das Griechentum. Nur eine Synthese beider hat Daseinsberechtigung. Eine Versöhnung zwischen naivem und sentimentalischem Geist ist möglich. Dieses neue Ziel ist mit dem Namen Goethe verbunden. Schiller sieht sich auf seinem Weg immer wieder auf ihn verwiesen. Er hat im Egmont das Beispiel der Wahrheit und Natürlichkeit, in der Iphigenie dasjenige echter moderner Klassizität gegeben. Daran ändern Schillers spätere kritische Urteile über die Iphigenie nichts. Ausschlaggebend ist, dass er in diesem Stadium seiner Entwicklung auf dieses Werk stiess, das ihm zeigte, dass blosser Nachahmung der Griechen nicht das Höchste sei. Sein spekulativer Geist musste diese Erkenntnis in eine theoretische Kunstanschauung verwandeln. Das geschah im Gedicht «Die Künstler» und in der Rezension über Bürgers Gedichte. Schiller war

in den Bann des Dichters Goethe geraten. In einem Brief an Riedel sagt er: «Die Iphigenia hat mir wieder einen recht schönen Tag gemacht; obschon ich das Vergnügen, das sie mir gibt, mit der niederschlagenden Empfindung büßen muss, nie etwas Ähnliches hervorbringen zu können.»

Noch in der Egmontrezension versucht Schiller, Goethe von seinem eigenen Standpunkt und seinem eigenen Erleben aus zu beurteilen. In der Iphigeniebesprechung lässt er aus Begeisterung für die Schönheit des Werkes das normative Schema fallen und bemüht sich um das Verständnis des Dramas. Diesem Drama war er nicht gewachsen, er ergab sich seiner Grösse. So ist es vielleicht doch nicht nur im Eingehen von Göschens Zeitschrift begründet, dass gerade diese Rezension Fragment blieb. Als es um die Einordnung des Werkes in seine eigenen Wertbezüge ging, versagte die Inspiration. Das Fragmentarische der Arbeit deutet darauf hin, dass er offenbar zu keinem Urteil kommen konnte, weil ihm das volle Verständnis für die Eigenart Goethes noch fehlte. Er kam nicht über den Vergleich mit der antiken Iphigenie und einige allgemeine Bemerkungen hinaus.

Die Iphigenierezension ist Schillers erstes und stärkstes Bekenntnis zu Goethe, der Beginn der qualvollen Auseinandersetzung mit ihm, die gemischt ist aus Bewunderung und Verehrung, Ablehnung, Verurteilung und Minderwertigkeitsgefühlen. Schiller steht in diesen Jahren an der grossen Wende seines Lebens.

DIE REZENSION VON BÜRGERS GEDICHTEN

Im Frühling 1789 kam Bürger nach Weimar, wo er seinem ehemaligen Duzfreund Goethe einen Besuch machte. Der Empfang war kühl und förmlich. Der Minister Goethe wandte sich an den Privatdozenten Bürger und erkundigte sich nach der Frequenz der Universität Göttingen, während im Nebenzimmer Kapellmeister Reichardt, der die Claudine von Villabella komponierte, auf die Fortsetzung der gemeinsamen Arbeit harrte. Bürger war von diesem Besuch höchst betroffen, verabschiedete sich sofort, und Goethe entliess ihn mit einer Verbeugung.

Der Meister der Ballade sprach auch bei Schiller vor. Da über diesen Besuch in Schillers Briefen nur sehr wenige, bei Bürger überhaupt keine Einzelheiten zu finden sind, kann man über ihn nur Mutmassungen anstellen. Jedenfalls war der Empfang herzlich. Es scheint sich ein äusserst reges persönliches und literarisches Gespräch angebahnt zu haben. Bürger, der Schiller besonders wegen des «Don Carlos» hochschätzte, scheint dessen Wohlwollen gewonnen zu haben. Sie sprachen von der Polemik über die Götter Griechenlands, von ihren Übersetzungen und verabredeten zuletzt in einer offenbar gehobenen Stimmung «einen kleinen Wettkampf, der Kunst zu gefallen», die Übersetzung eines Stückes der Aeneis in verschiedenen Versmassen.¹ Einige Tage später berichtet Schiller an die Schwestern Lengefeld und an Körner über diesen Besuch. Die zwei Briefstellen sind voneinander nicht wesentlich verschieden und verraten ein kritisches Wohlwollen.² Bürger scheint ihm ein gerader, ehrlicher Kerl zu sein, mit dem sich allenfalls leben liesse. Doch verleugne sich der Charakter von Popularität, der in seinen Gedichten herrsche, auch in seinem persönlichen Umgang nicht und verliere sich hier wie dort ins Platte. Im Brief an Körner ist ein Gedanke bereits schärfer formuliert: «Sein Äusserliches verspricht wenig – es ist plan und fast gemein, *dieser* Charakter seiner Schriften ist in seinem Wesen angegeben.» Einen Monat später schreibt er an Karoline, das grosse Gedicht an Bürgers zweite Frau habe ganz vortreffliche Stellen. Gleichzeitig teilt er ihr mit, dass er die neue Auflage der Bürgerschen Gedichte zu rezensieren habe.³

Dieses «grosse Gedicht» ist das «Hohe Lied von der Einzigen», dem die Rezension einen ganzen Passus widmet. Auch da noch billigt er dem Gedicht

«glänzende Vorzüge» zu, doch geben ihm diese nicht mehr den Ausschlag. Er nennt es «nur ein sehr treffliches Gelegenheitsgedicht, dessen Entstehung und Bestimmung man es allenfalls verzeiht, wenn ihm die idealische Reinheit und Vollendung mangelt, die allein den guten Geschmack befriedigt.»

Der Unterschied im Empfang Bürgers durch Goethe und Schiller ist bemerkenswert. Schillers Einstellung zu Goethe ist widersprüchlich. Er bewundert seine dichterische Persönlichkeit und seine Werke, kann jedoch kein positives Verhältnis zum Menschen finden.⁴ Das zeigt sich in seinen Äusserungen: «Eine ganz sonderbare Mischung von Hass und Liebe ist es, die er in mir erweckt hat, die derjenigen nicht ganz unähnlich ist, die Brutus und Cassius gegen Caesar gehabt haben müssen; ich könnte seinen Geist umbringen und ihn wieder von Herzen lieben.» Und im gleichen Brief: «Ich betrachte ihn wie eine stolze Prüde, der man ein Kind machen muss, um sie vor der Welt zu demütigen.»⁵ Goethe soll als Dichter und literarischer Sachverständiger sein künstlerisches Gewissen bleiben. «Weil mir nun überhaupt nur daran liegt, Wahres von mir zu hören, so ist dies gerade der Mensch unter allen, die ich kenne, der mir diesen Dienst tun kann. Ich will ihn mit Lauschern umgeben, denn ich selbst werde ihn nie über mich befragen.»⁶ Diese Worte zeigen die stolz verbissene, eifersüchtige Hingabe an den bewunderten, aber verhassten Mentor. Er legt höchsten Wert auf das literarische Urteil des Klassikers, hasst aber gleichzeitig dessen Zucht und Reserviertheit, die doch wesenhafter Ausdruck der Klassizität sind. Er schreibt am 2. Februar 1789 in einem Brief an Körner: «Er hat auch gegen seine nächsten Freunde kein Moment der Ergiessung, er ist an nichts zu fassen; ich glaube in der Tat, er ist ein Egoist in ungewöhnlichem Grade. Er besitzt das Talent, die Menschen zu fesseln, und durch kleine sowohl als grosse Attentionen sich verbindlich zu machen; aber sich selbst weiss er immer frei zu behalten. Er macht seine Existenz wohltätig kund, aber nur wie ein Gott, ohne sich selbst zu geben – dies scheint mir eine consequente und planmässige Handlungsart, die ganz auf den höchsten Genuss der Eigenliebe calculiert ist. Ein solches Wesen sollten die Menschen nicht um sich herum aufkommen lassen. Mir ist er dadurch verhasst, ob ich gleich seinen Geist von ganzem Herzen liebe und gross von ihm denke.»⁷ Dies schreibt er kaum zwei Monate vor dem Besuch Bürgers in Weimar. Der oben angeführte Abschnitt aus dem Brief an Körner beginnt: «Öfters um Goethe zu sein, würde mich unglücklich machen», die Briefstelle, in der er dem Freund sein Zusammensein mit Bürger berichtet: «Aber ein gerader,

ehrllicher Kerl scheint er zu sein, mit dem sich allenfalls leben liesse.» Im Gegensatz zu Goethe wird Bürger als Mensch von Schiller günstig beurteilt, als Dichter aber kritisiert. Die wenigen Urteile über den Dichter sind noch gemildert durch das günstige Urteil über den Menschen. Es ist möglich, dass sich Schiller nach dem peinlichen Empfang Bürgers bei Goethe, der sicher bekannt geworden war, bewusst durch einen guten Empfang zu Goethe in Gegensatz stellen wollte. Dieses Verhalten konnte jedoch nur vom negativen Pol seiner Hassliebe diktiert sein, denn er hatte sich im Zeitpunkt von Bürgers Besuch dichterisch und menschlich bereits von ihm wegentwickelt.

Im Spätjahr 1788 wurde das Gedicht «Die Künstler» begonnen. Nach dessen Erscheinen im März 1789 wurde es von Körner und Schiller eingehend besprochen. Am 12. April 1789 fällt von Körner das Stichwort «Classizität» für die Bestrebungen der beiden Freunde.⁸ Veranlassung, sich öffentlich zu seinen neuen Idealen und damit zu Goethe zu bekennen, gab der Auftrag, Bürgers Gedichte zu besprechen. Um die ganze Bedeutung dieser Rezension zu erkennen, muss man über die Beziehungen Schiller-Bürger noch genauer Bescheid wissen.

Sie waren zunächst literarischer Art. Wenn man die Anthologie auf das Jahr 1782 mit den Gedichten Bürgers vergleicht, stösst man immer wieder auf Entsprechungen, auf ähnliche Wendungen, auf gleiche Themen und Motive.⁹ Aus vielen Gedichten spricht eine ähnliche Geistesart. In der Selbstrezension der Anthologie bemerkt Schiller zum Gedicht «Der Triumph der Liebe»: «wahrscheinlich auf Veranlassung der ‚Nachtfeier der Venus‘ von Bürger geschrieben». Aus dieser Zeit liegen keine Äusserungen vor, dass er sich eines unmittelbaren Einflusses von Bürger auf seine Dichtung bewusst wäre. In der Bürgerrezension aber sagt er anlässlich des Gedichts «Die beiden Liebenden»: «Wir wollen nicht untersuchen, wie viel oder wenig Kunst erfordert wird, in dieser Manier zu erfinden; aber wir entdecken bei dieser Gelegenheit an uns selbst, wie wenig dergleichen Matadorstücke der Jugend die Prüfung eines männlichen Geschmacks aushalten.» Diese Äusserung ist doppelsinnig; sie besagt nicht nur, dass Schiller solche Produkte nicht mehr geniessen kann, sondern auch, dass er seine eigenen Jugendgedichte zum Teil für «dergleichen Matadorstücke» hält. Sie zeigt auch, dass er um diese Verwandtschaft weiss: Die verdeckte Formulierung in diesen beiden Rezensionen wirft ein Licht auf die eigenartige Vertuschung der Tatsachen, die er in seinen Besprechungen oft vornimmt.

In Schillers früher Lyrik nehmen balladeske Gedichte wie «Bacchus im Triller», «Der hypochondrische Pluto», «Die Journalisten und Minos», die die mythologischen Gestalten ins Triviale herunterziehen, einen verhältnismässig breiten Raum ein.¹⁰ In ihnen wird bewusst volkmässiger Charakter angestrebt. Bürger hatte in seiner «Prinzessin Europa» das Beispiel für eine solche Behandlung gegeben. Neben diesen misslungenen Versuchen im parodierenden Bänkelsang enthält die Anthologie ein paar Gedichte, die mit Bürgers Dichtungen zu den ersten guten Volksballaden gehören. Im «Bauernständchen» finden sich sogar mundartliche Wendungen. Im «Graf Eberhard» wird eine Episode aus der württembergischen Geschichte in Balladenform nacherzählt. «In einer Bataille» und «Die Kindsmörderin» geben wohl volkstümliche Themen, sind aber in Form und Sprache nicht volkstümlich einfach gehalten. In diesen balladesken Stücken zeigt sich die nahe Verwandtschaft mit Bürger, der in der «Leonore» das grosse Beispiel für die ganze Gattung gegeben hatte. Es muss nachdrücklich hervorgehoben werden, dass Schiller in diesen vier Gedichten ganz auf dem Boden Bürgerscher Anschauungen und Stilmittel steht. In ihnen huldigt er dem Ideal des Volksdichters, das Bürger in seinen besten Werken für seine Zeit vorbildlich verkörperte.

Bürgers Gesamtwerk ist jedoch nicht schlackenlos. Er ist ein Dichter der Liebe, ein Besessener der Liebe. Seine Sinnlichkeit, die ihn befähigte, in Liedern und Balladen Töne anzuschlagen, die vor ihm in der deutschen Dichtung nicht gehört worden waren, verführte ihn im Leben zu einer Zuchtlosigkeit, die sich oft auch in seinen Werken spiegelt.¹¹ Von ihm kann man mit Recht sagen, was Goethe von Günther sagte: «Er wusste sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten.» Der Kampf um Molly und gleichzeitig gegen seine Sinnlichkeit, verbunden mit der Plage des Amtes und der misslichen wirtschaftlichen Verhältnisse, entlockte ihm wohl menschlich ergreifende Gedichte, brauchte ihn aber innerlich auf. Das späte Glück mit Molly war von kurzer Dauer. Sie starb ein paar Monate nach der Vermählung im Kindbett. Ohne Zweifel war sie das Opfer seiner Leidenschaft. Ihr Tod beraubte ihn seiner Schaffenskraft. Die Posse mit dem Schwabenmädchen, zu der er sich 1789 verführen liess, und Schillers Kritik vernichteten ihn als Menschen und Dichter.

Dass auch Schiller wilde Sinnlichkeit nicht fremd war, erkennt man an den Gedichten der Anthologie. In ihrer Rezension tadelt er «den schlüpfrigen Witz und die petronische Unart». Immerhin war er nie ein erotischer

Dichter. Die Erotik war die bestimmende Macht in Bürgers Dasein, bei Schiller hingegen eine der vielen Spannungen im Kraftfeld seines Geistes.¹² Doch stellt sich der Wandel von der exzessiven Lebensstimmung der Stuttgarter Jahre zur harmonischen Lebensführung der Jenaer Zeit als eine lange, schwere Entwicklung dar. In den Jahren der Freundschaft mit Karoline und Lotte v. Lengefeld¹³ ist er nicht mehr der Stuttgarter Feuerkopf, von dem Scharffenstein behauptete, er kenne nur «Exzentrizität oder tierischen Genuss». Die krassen Charakterdissonanzen sind gemildert. Sein Temperament zielt auf geistige Erotik, auf Seelenfreundschaft, nicht auf sinnliches Erleben wie bei Bürger. Sein Verhältnis zu den Rudolstädter Schwestern kann man ohne Zweifel als Doppelliebe bezeichnen, wenn man Liebe als affektive Anziehung zwischen Mann und Frau definiert, versteht man darunter aber körperlichen Genuss, so ist die Behauptung Buchwalds richtig, der gemäss seiner These vom «jungfräulichen Dichter» Schiller schreibt: «Alles was von einer Doppelliebe geschrieben worden ist, gehört ins Reich der Fabel.»¹⁴

Schillers Ehe mit Lotte ist der letzte Schritt zu einer Haltung des Masses und der Zucht. Hie und da befällt ihn noch die Sehnsucht nach der Flucht in die Fabelländer der Leidenschaft. Diese Gefahr bannt er in der Rezension. In Bürger, dem Mann zweier Frauen, sieht er die Möglichkeit seines eigenen Schicksals. Die Gefahren, denen Bürger erlegen ist, erkennt er schauernd als seine eigenen wieder. In Bürgers Dichtung sieht er ein Beispiel, wie ein Dichter durch seinen Lebensstil zur Stagnation im Dichterischen gezwungen wird; denn Bürger ist Schillers Ansicht nach aus diesen Gründen nicht aus dem Sturm und Drang seiner Jugend herausgekommen.

Die Rezension ist nicht nur das Manifest einer neuen Dichtung, sondern setzt ein neues Menschentum voraus.¹⁵ Dieser neue Mensch, für den Mass und Haltung verpflichtend sind, steht in schroffem Gegensatz zu Bürger, der durch seine Leidenschaft wie durch einen reissenden Strom an den Strand der Verzweiflung getrieben wird. Er kann die notwendige «Freiheit des Geistes» nicht bewahren, seine Dichtung wird zum unmittelbaren Schrei des Affekts.

Durch die Heirat mit Lotte fand der aus Stuttgart vertriebene Schiller eine neue Heimat in Weimar und Aufnahme in die bürgerliche Gesellschaft. Lotte und Karoline beeinflussten ihn zu Gunsten Goethes.¹⁶ Das Verhältnis der beiden Dichter zueinander entspannte sich merklich. Es wird im Dezember 1789 von Schiller vorgeschlagen, die Heiratspläne Goethe zu unter-

breiten und um seine Fürsprache beim Herzog zu bitten.¹⁷ Dies verlangte ein menschliches Zutrauen, das er seinem Weimarer Antipoden Anfangs des Jahres kaum entgegengebracht hätte. Er hat seine stürmische Ungeduld abgelegt und lebt dem Plan gemäss, den er Karoline im Februar entwickelt hat: «Wenn jeder in seiner ganzen Kraft wirkt, so kann er dem andern nicht verborgen bleiben.»¹⁸ Jeder soll in seinem Kreis tätig sein, bis ein günstiges Schicksal und eine organische Entwicklung die Geister zusammenführt. Durch Goethes Reserviertheit sieht er sich zu dieser klassischen Haltung des Füreinander- und Aneinanderreifens gezwungen.

In der Nähe Goethes stellte sich für Schiller mit Macht die Frage, die sich ihm im Lauf seines Lebens immer wieder stellte: Was ist der Dichter? Darin ist auch die Frage ‚Was bin ich?‘ oder ‚Was soll ich sein?‘ enthalten. Die Antwort geben das Gedicht «Die Künstler» und der theoretische Teil der Rezension von Bürgers Gedichten. Beide ergänzen sich. Um die Rezension in ihrer geistigen Tragweite zu verstehen, muss man die «Künstler» neben sie halten.

Eine Hauptthese dieser Besprechung ist eine genaue Paraphrase der Verse:

«Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
die alternde Vernunft erfand,
lag im Symbol des Schönen und des Grossen
voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.»¹⁹

In der Rezension heisst es: «Ein Vorläufer der hellen Erkenntnis brächte die gewagtesten Vernunftwahrheiten in reizender und verdachtloser Hülle lange vorher unter das Volk, ehe der Philosoph und Gesetzgeber sich er-kühnen dürfen, die in ihrem vollen Glanze heraufzuführen. Ehe sie ein Eigentum der Überzeugung geworden, hätten sie durch ihn schon ihre stille Macht an den Herzen bewiesen und ein ungeduldiges einstimmiges Verlangen würde sie endlich von selbst der Vernunft abfordern.» In den «Künstlern» wird dieser Gedanke noch einmal abgewandelt: «Was wir als Schönheit hier empfunden, wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.» Aus diesem Zusammenhang zwischen Schönheit und Wahrheit wächst die hohe Verantwortung und die priesterliche Pflicht des Dichters:

«Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
Der Dichtung heilige Magie

dient einem weisen Weltenplane
still lenke sie zum Ozeane
der grossen Harmonie!»²⁰

Dem, was hier in einer Metapher ausgesprochen wird, entspricht in der Rezension die Forderung nach Idealisierung: «Ihm kommt es zu, das Ebenmass störende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben. Alle Ideale, ... sind gleichsam nur Ausflüsse eines innern Ideals von Volkommenheit, das in der Seele des Dichters wohnt. Zu je grösserer Reinheit und Fülle er dieses innere Ideal ausgebildet hat, desto mehr werden auch jene einzelnen sich der höchsten Vollkommenheit nähern.»

Die «grosse Harmonie» in den «Künstlern» kann nicht ohne weiteres mit ähnlichen Begriffen in der Rezension gleichgestellt werden. In den «Künstlern» ist sie das allgemeine Prinzip der Sittlichkeit. Das Kunstwerk soll Spiegelung und Nachschöpfung dieser sittlichen Welt sein. In der Rezension hat dieser Begriff sowohl sittliche als ästhetische Bedeutung. Die Klärung erfolgte in der Diskussion mit Körner und gipfelte – ungefähr zur Zeit der Abfassung der Rezension – in dem Brief, in dem dieser die Merkmale der Klassizität entwickelte. Der Briefwechsel zeigt, worum Schiller damals rang: um Klassizität, um sein geistiges Bürgerrecht in Weimar, um die Anerkennung Goethes, der bei all diesen Erörterungen der geheimnisvoll gegenwärtige Pol war, obschon sein Name nur selten genannt wurde.

Die Rezension der Bürgerschen Gedichte, die anfangs 1789 herauskam, wirkte sensationell. Die langsamen Veränderungen in Schillers Anschauungen waren im Verborgenen vor sich gegangen. Das Urteil über die Sammlung, die fast alle bis dahin von Bürger geschriebenen Gedichte enthält – also auch solche aus frühern Jahren, die in Deutschland bereits berühmt waren –, kam einem Urteil über das Lebenswerk des damals 41jährigen Dichters gleich, der bei seiner erlahmenden Schaffenskraft nicht hoffen konnte, noch viel hervorzubringen. Man kann das Urteil eine Verurteilung nennen, denn Schillers Kritik trifft weitgehend den Menschen im Dichter. Am Schluss des ersten Teiles gibt er den kritischen Masstab, an dem Bürger gemessen werden soll: «Kein noch so grosses Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht, und Mängel, die aus dieser Quelle entspringen, kann selbst die Feile nicht wegnehmen.» Andererseits macht er keinen Hehl daraus, wie sehr er die formale Begabung Bürgers schätzt. Bei seiner Beurteilung greift er hinter das Gedicht auf

dessen Schöpfer zurück und stellt Forderungen auf, die den Dichter selbst angehen. Ein bestimmtes Bild von der Beschaffenheit des Dichters wird mit dem Charakter Bürgers konfrontiert. Er nimmt keine Rücksicht auf den Bekannten und schreibt die Rezension in Form einer unmissverständlichen Absage und Kampfschrift, die durch das am Schluss eingefügte Lob kaum gemildert wird. Im Kampf zwischen Sturm und Drang und Klassik, der in ihm selbst ausgefochten wird, ist Bürger das Opfer. In ihm hat er sein eigenes Vorleben abgetötet und es den neuen Göttern als Opfer dargebracht. Der neuen Götter grösster ist Goethe.²¹

Die Rezension «Über Bürgers Gedichte» ist eine der ausgeglichensten und lebendigsten. Sie ist eine streng gedachte, ausgefeilte Arbeit. Lückenlos und unerbittlich wie in einer Anklageschrift folgen sich die Argumente.²² In logischem Ablauf fügen sich die Abschnitte aneinander, die von glänzenden Formulierungen und resümierenden Sentenzen gekrönt werden. Die Sprache ist direkt, doch ohne die Ironie oder den beissenden Sarkasmus der früheren Rezensionen. Ihre in grossartigem Rhythmus dahinrauschenden Perioden sind von einer glänzenden Klarheit und ihre Bilder von klassischer Haltung. Die Dichte der Sprache erinnert an die Ausdrucksweise der klassischen römischen Autoren. An Wucht und Ebenmässigkeit der Gedankenführung ist die Rezension den kritischen Schriften Lessings überlegen, die durch ein rastloses Hin und Her der Gedankenführung gekennzeichnet sind. Was Schiller im Vergleich mit Lessing an Fülle der Gedanken abgeht, macht er durch die Wucht seiner Schläge und das Pathos seiner Aussage wett. Lessing ist ein Florettfechter, der durch die Blitzesschnelle seiner zahllosen Angriffe den Gegner verwirrt und durchlöchert. Schiller gleicht dem Krieger mit dem Flambert, dessen Hiebe gemessen fallen, doch umso vernichtender sind. Alle Überzeugungskraft und die Schlüssigkeit der Beweise beruhen allein in der logischen Folge der angeführten Gründe. Auf den ersten Blick scheint diese Rezension jeder persönlichen Anteilnahme des Rezensenten zu entbehren, der wie ein Richter nur als Vollzieher eines unabänderlichen Gesetzes auftritt. Im ersten Teil entwickelt er die Kunstgesetze, gegen die Bürger verstossen hat und auf Grund deren er im zweiten verurteilt wird. Schiller ist als Richter jedoch kein unpersönlich Urteilender. Seine Rezension ist ein Meisterwerk an Scharfsinn, nicht aber an Gerechtigkeit.

Schiller ist ebensosehr Theoretiker wie Dichter. Er bemerkt selbst einmal in einem Brief an Humboldt, «dass wir die Metaphysik der Kunst zu un-

mittelbar auf die Gegenstände anwenden und sie als ein praktisches Werkzeug, wozu sie doch nicht gut geschickt ist, handhaben. Mir ist das vis-à-vis von Bürger und Matthisson, besonders aber in den Horen-Aufsätzen öfters begegnet». ²³ Tatsächlich ist nicht nur der Aufbau der Bürgerrezension in dieser Hinsicht auffallend, sondern auch der der Matthissonkritik. Nicht zufällig sind diese beiden auch seine sensationellsten Fehlurteile.

Schiller ist von einer Idee besessen, welche von ihm konsequent durchgedacht wird. Seine rezensorische Tätigkeit besteht darin, dass er die Probe aufs Exempel macht. Er hält dem zu rezensierenden Werk Kunstgesetze entgegen, die er als objektiv ansieht, will aber nicht merken, dass sie seine persönliche Meinung sind. So bewegt er sich ständig in einem *circulus vitiosus*. Seine Kritik ist programmatisch und normativ, mit allen Vor- und Nachteilen, die diese Art von Kritik in sich schliesst. Die Bürgerrezension erweist dies besonders deutlich. Das lebendige Gefühl für die Gedichte wird kaum zu Rat gezogen. Schiller ist von seiner Anschauung erfüllt, und dieser Besessenheit ist z.T. die Schärfe der Rezension zuzuschreiben. Der Fluss der auf rationalem Weg fortschreitenden Beurteilung lässt sich durch keine andern Rücksichten hemmen.

Schiller hatte, als er diese Besprechung verfasste, kein positives Verhältnis zur Lyrik. Er arbeitete am «Geisterseher» und an seinen geschichtlichen Werken und Vorlesungen. In dieser Zeit beschäftigte er sich sogar mit dem Gedanken, ganz zur Historie überzuwechseln. Er hatte auch epische Pläne, er wollte eine Frideriziade schreiben. Wie fern ihm damals die Lyrik war, belegen folgende Aussprüche: «Das lyrische Fach, das Du (Körner) mir anweist, sehe ich eher für ein Exilium, als für eine eroberte Provinz an. Es ist das kleinlichste und undankbarste unter allen, zuweilen ein Gedicht lasse ich mir gefallen; wiewohl mich die Zeit und Mühe, die mir die Künstler gekostet haben, auf viele Jahre davon abschrecken. Mit dem Dramatischen will ich es noch auf mehrere Versuche ankommen lassen.» ²⁴ Er schrieb damals auch an Körner: «Das Gedicht (die Künstler) ist übrigens zu ausgezeichnet, um dass nicht öffentliche Urteile darüber gefällt werden sollten. Wir wollen sie abwarten.» ²⁵ Sie waren nicht ausgeblieben.

Die Bürgerrezension ist die erste theoretische Arbeit, in der er die Möglichkeit hat, seine Ideen über die Lyrik kundzutun. Zeitlich hat sie ihren Platz im Übergangsstadium vom Sturm und Drang zur Klassik. Theoretisch fusst sie auf den neuen weimarischen Erkenntnissen, die er sich in der Diskussion mit Körner, im Studium Goethes, Lessings und der antiken Dramen

erarbeitet hat. Gleichzeitig wirkt die frühere teleologische Anschauung der Kunst weiter, die er erst in der nachkantischen Periode aufgibt. So steht die Rezension zwischen Schillers früherem Ideal der zweckbestimmten (moralischen) und dem späteren der zwecklosen (schönen) Kunst. Dies erklärt die Uneinheitlichkeit in seiner Definition der Lyrik. Nur sein glänzender Stil täuscht die widersprechenden Gedanken hinweg. Die Begriffe in der Rezension entsprechen nicht seinen neusten und kühnsten Gedanken über die Kunst. Sie decken vor allem seine eigenen damaligen Gedichte, insbesondere die «Künstler», zu deren Verteidigung sie dienten. Er beschränkt sich darauf, mit dem für ihn Gesicherten und Vertretbaren zu operieren. Deshalb die Ambivalenz zwischen ästhetischer und moralischer Wertung! In der Ausgabe der kleinen prosaischen Schriften, die Schiller im Jahre 1802 vorlegte, gab er die Ungeklärtheit seiner damaligen Begriffe zu: «Er kann auch jetzt seine Meinung nicht ändern, aber er würde sie mit bündigern Beweisen unterstützen, denn sein Gefühl war richtiger als sein Raisonnement.»

Einleitend gibt Schiller eine Definition der Lyrik. Sie soll den ganzen Menschen wiederherstellen; sie soll Kopf und Herz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bund beschäftigen. Aus dem Abschnitt über die Lyrik im allgemeinen und aus dem über die Volksdichtung geht hervor, dass Schiller Empfindungslyrik und Gedankenlyrik unterscheidet. Jene soll Allgemeinmenschliches schildern und zur Reinigung der Leidenschaften dienen. Diese hingegen soll «die gewagtesten Vernunftwahrheiten in reizender und verdachtloser Hülle dem Volke nahebringen». Durch die vermittelte philosophische Wahrheit soll sie das Volk heranbilden und veredeln. Diese Verben, die Schiller in der Rezension braucht, deuten an, dass für ihn die Dichtung immer noch einen didaktischen Zweck hat. Eine Dichtung, die sich eine solche Aufgabe stellt, setzt sich allerdings der Gefahr der Zeitgebundenheit aus. Diese Gefahr wird in der Rezension durch die Forderung der Idealisierung gebannt. In einem Brief an Körner schreibt er jedoch: «Der Dichter, der sich nur Schönheit zum Zwecke setzt, ... wird am Ende alle andern Rücksichten ... gleichsam zur Zugabe mit erreicht haben.»²⁶ Er zitiert im folgenden auch eine Strophe aus den «Künstlern»:

«Was schöne Seelen schön empfunden,
muss trefflich und vollkommen sein.»

Schiller meinte also damals, dass Schönheit an sich schon Wahrheit vermitteln könne. In der Rezension ist diese Ansicht nicht so klar ausgedrückt wie in der zitierten Briefstelle. Es scheint ihm noch nicht klar zu sein, ob es

der Zweck der Dichtung ist, in Schönheit Wahrheit zu verkünden, oder ob die Schönheit an sich schon Wahrheit enthält. In ihrer Konzeption der Lyrik steht die Rezension zwischen den Jugendarbeiten und den klassischen «Briefen über die aesthetische Erziehung des Menschen», die den Grundsatz vertreten: «Die Schönheit gibt schlechterdings kein einzelnes Resultat, weder für den Verstand noch für den Willen, sie führt keinen einzelnen, weder intellektuellen noch moralischen Zweck; die findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine einzige Pflicht erfüllen und ist, mit einem Worte, gleich ungeschickt, den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären.»²⁷ Dem widerspricht die Rezension, in der gefordert wird, der Stoff des Gedichtes solle «durch diese reine Scheidung dessen, was im Menschen bloss menschlich ist, gleichsam den verlorenen Zustand der Natur zurückrufen». Weiter behauptet sie, dass man den sittlichen Trieben durch das Schönheitsgefühl eine Nachhilfe geben und das Bedürfnis nach Leidenschaft zur Reinigung desselben benutzen müsse. Daraus zieht sie die Folgerung: «Das Idealschöne wird schlechterdings nur durch Freiheit des Geistes, durch eine Selbsttätigkeit möglich, welche die Übermacht der Leidenschaft aufhebt.» Schönheit, die später als «Freiheit in der Erscheinung» definiert wird, kann nur von einem Menschen erschaffen werden, der in einem indifferenten Gleichgewicht zwischen dem Leiden und der Freiheit steht. Eine solche Dichtung bewirkt im Leser den ästhetischen Zustand des Gleichgewichts, der Ausgangspunkt und notwendiges Durchgangsstadium des sinnlichen zum vollkommenen Menschen ist. Das ist noch unklar im Gedanken der Katharsis ausgedrückt.

Eine andere Gattung der Lyrik soll die «gewagtesten Vernunftwahrheiten dem Volke nahebringen». Damit kennzeichnet Schiller seine eigene Gedankenlyrik, die sentimentalisch durch die Macht der Begeisterung und das Pathos des Ergriffenseins lyrischen Charakter erhält. Körner bezeichnet diesen Vorgang zutreffend als «Alchemie der Begeisterung»,²⁸ Wieland hingegen nennt die «Künstler» «eine Philosophie in Versen».²⁹ Beide machen ihm den Vorwurf der Üppigkeit, die einem klassischen Werk nicht anstehe. Schiller jedoch glaubt, dass dem klassischen Prinzip der Vielheit in der Einheit Genüge getan sei, wenn das Thema einheitlich ist. Im Ringen um Klassizität sind die Freunde einig, doch in der Gestaltung gehen ihre Ansichten auseinander. Die umstrittene Gestaltungsweise der «Künstler» wird von Schiller zu einer eigentlichen Gattung der Lyrik erhoben. Sie bildet das Gesetz, nach dem Bürger gerichtet wird.

Der Volksdichter, der nach Schiller bildend auf das Volk wirken soll, soll sittlich und geistig auf einer Stufe mit den Besten seines Jahrhunderts stehen. Seine Forderung nach allseitiger Bildung des Dichters ist nicht nur eine Forderung an Bürger, sondern auch an sich selbst. Immer wieder stösst man im Briefwechsel auf Klagen über seine mangelnde Bildung und seine Unwissenheit. Darin sieht er einen der wichtigsten Faktoren, die ihn von Goethe unterscheiden. Die Forderung nach sittlicher Bildung des Dichters entspricht dem tiefsten Bedürfnis seines Wesens. Er hat «den Riesenkampf der Pflicht» bestanden und kann an seinem eigenen Werk erkennen, wie eng verbunden seine menschliche und seine dichterische Entwicklung sind. Aus dieser Erkenntnis folgert er: «Alles was uns der Dichter geben kann, ist seine Individualität.» Er führt Bürgers Konzeption des Volksdichters mit einer niederschmetternden Kritik am Werk und einer kleinen Umdeutung des Begriffes ad absurdum und hält ihm eine Theorie der Volksdichtung entgegen, die seinen eigenen Gedichten entspricht. Damit erhebt er Anspruch auf das Erbe Bürgers als Volksdichter.

Bürger, dem der Begriff «Individualität» gelegen kam, konstruiert daraus und aus der Forderung nach Idealisierung einen Widerspruch, mit dem er in der Antikritik die ganze Rezension ad absurdum zu führen glaubt.³⁰ Bei Schiller hat der Begriff aber einen ganz andern Inhalt bekommen, den Bürger nicht verstehen will und kann. Für diesen ist Individualität die dichterische Persönlichkeit *hic et nunc*. Das Ich des lyrischen Dichters ist weitgehend identisch mit dem Ich des Gedichtes. Nicht nur Priester und Laien, wie es in der Antikritik heisst, sondern auch Bürger glaubt, «die Empfindungen, welche der Dichter darstellt, müssten wahr, natürlich, menschlich sein». Er glaubt diese Postulate in den «Naturtönen» seiner Gedichte verwirklicht, doch Schiller verlangt eine Wahrheit und Natürlichkeit, die jenseits des individuellen Phänomens liegen und das Gattungsmässige vertreten. «Menschlich heisst uns die Schilderung eines Affekts, nicht weil sie darstellt, was ein einzelner Mensch wirklich so empfunden, sondern was alle Menschen ohne Unterschied mitempfinden müssen.»³¹ Bürger sieht diese Allgemeinmenschlichkeit, die von ihm Volkstümlichkeit genannt wird, im realistischen Gedicht erreicht; Schiller dagegen fordert ein von individuellen Einflüssen gereinigtes Erlebnis. Diese Läuterung nennt er idealisieren.³² Er weist darauf hin, dass der Dichter, der subjektive Empfindungen schildert, einen historischen Zweck erreicht. Den Hintergrund dieser Aussage bildet seine Auseinandersetzung mit der Geschichte.³³ Sein

Streben geht auf die Darstellung der Idee und des Gesetzes, wozu die historischen Geschehnisse das zu gestaltende Material liefern.³⁴

Weder in der Rezension noch in der Verteidigung des Rezensenten wird genau gesagt, wie idealisiert werden müsse, weshalb es durchaus nicht schlechter Wille ist, wenn Bürger diese Forderung als «*mirabili dictu*» verspottet. Durch die Oekonomie der Mittel und die Feinheit der Mischung in der Schilderung soll die Schönheit der Form und die Ebenmässigkeit angestrebt und der Gegenstand selbst von allen individuellen und fremden Beimischungen befreit und in seiner Wesentlichkeit und Allgemeinheit dargestellt werden. Dies sind die einzigen konkreten Angaben, die Schiller in der Rezension gibt. Bürger behauptet mit einigem Recht, solche gereinigte Empfindungen seien Abstraktionen. Das Missverständnis liegt in Schillers zu wenig geklärten Begriffen. Die Forderung nach Idealisierung wird erst ganz verständlich durch den «Kontext» seiner ganzen Ideenwelt und derjenigen des goetheschen Weimar. Goethe sagte einmal, Schönheit sei ein Gesetz, das in die Erscheinung trete; nach Schiller soll das Gesetz eine Verkörperung finden. Deshalb fordert er mit grösstem Nachdruck: «Wenn es auch noch so sehr in seinem Busen stürmt, so müsse Sonnenklarheit seine Stirne umfliessen.» Bürger, der dem beginnenden Klassizismus Schillers gegenüber das soeben Überwundene verkörpert, *kann* diese Argumentation nicht verstehen, wie auch Schiller Bürgers Werk und Welt nicht mehr verstehen *will*. Wegen dieses Missverständnisses musste die Kritik unfruchtbar bleiben.

In der Rezension, diesem Dokument des Ringens um die Entscheidung, untersucht Schiller gar nicht, ob Bürger vielleicht einen andern Dichtertypus verkörpere. Er beurteilt ihn auf Grund der eigenen – sentimentalischen – Ansicht über die Lyrik und erklärt das eigene Gesetz auch für ihn als verbindlich.

Die Einsichten, die sich Schiller im Verkehr mit Goethe und während der Arbeit an der Studie «Über naive und sentimentalische Dichtung» eignete, sind noch nicht vorhanden, sonst müsste das Urteil über Bürger in der Grundkonzeption anders gelaute haben. Aus einer Anmerkung zu den naiven Dichtern geht hervor, dass Schiller erst damals dessen grossartige Begabung als naiven Dichter erkannte.³⁵ Bürger sei ein wahres Dichtergenie, das von der Natur reichlich ausgestattet worden sei, aber versäumt habe, durch eigene Kultur jenes seltene Geschenk auszubilden. Er untersteht wohl dem «höchsten Masstab der Kunst», doch nicht den ihm fremden Gesetzen

des sentimentalischen Schiller. Für diesen ist die Verurteilung jetzt noch ein Bekenntnis zu Goethe, doch zeigt gerade sie, wie weit er noch vom richtigen Verständnis Goetheschen Wesens entfernt ist. Dies wird durch die Egmont-rezension bestätigt. Goethe selbst weist, allerdings in der Abgeklärtheit seines Alters, in «Eckermanns Gesprächen» auf seine Verwandtschaft mit Bürger hin.³⁶

Obwohl Schiller damals weder Bürger noch Goethe gerecht wurde, wollte er im Rahmen seiner Möglichkeiten nichts anderes, als was Goethe mit seiner symbolischen Dichtung anstrebte. Durch die Kritik an Bürger und durch seine Theorie der Dichtung erwies er sich als Mitkämpfer an dessen Seite. Sein Ziel war das gleiche, und so ist es verständlich, dass Goethe sich mit der Rezension sehr zufrieden zeigte. Das einmal gefällte Urteil über Bürger wurde im Drang der sich gebieterisch aufdrängenden Arbeiten von Schiller nie gründlich wiedererwogen. Schillers glänzende Formulierungen trugen den Sieg davon. Bürger wusste sich nicht zu helfen. Die Autoritätsbeweise, die er in seiner Antikritik anführte, wirkten plump und hilflos. Die gedrängte und schlagende Argumentation Schillers verfehlte trotz ihrer Anfechtbarkeit ihre Wirkung nicht: Bürger erhielt den Todesstoss, und sein Ruhm ist heute noch von dieser in erster Instanz abgegebenen Kritik beschattet.³⁷

Schillers Kritik wirkte auf Bürger besonders deshalb vernichtend, weil sie sich gegen die neuern Gedichte richtete, die die ganze Geschichte seiner wilden Liebe enthielten und die ihm besonders teuer waren. Sein Schmerz war in der Dichtung zum Zeugnis seines Martyriums geworden. Schiller greift ihn gerade hier mit einem Scharfblick an, der sonst nur dem Hass eigen ist. Die Liebesgedichte seien künstlerisch unbedeutend, nicht weil sie in technischer Hinsicht fehlerhaft wären, sondern weil sie falsch empfunden seien; der entscheidende Mangel liege im Erlebnis. Nach Schillers Urteil konnte Bürger nicht lieben und hatte er es nicht verstanden, seinem Leben einen Sinn zu geben. Bürger aber hatte für seine Dichtung gelebt. Dadurch dass jener ihn in seiner Existenz angriff, entzog er seiner Dichtung ihren Sinn.

Bürgers Dichtertum war unter den vielen Schicksalsschlägen erlahmt. Er hatte die vitale Kraft nicht mehr, in seinem alten Ton, der ihm so viel Ruhm eingetragen hatte, zu beharren, und auch nicht die Möglichkeit, sich wie Schiller anders zu entwickeln. In seinem dichterischen Schaffen zu Tode getroffen, in seiner Ehre vor der Öffentlichkeit lächerlich gemacht, von wirtschaftlichen Nöten bedrückt, endete er im Elend. Von ihm bewahren wir ein letztes symbolisches Bild: in der Not seiner Einsamkeit versucht er,

seine besten Gedichte nach den Anweisungen seines Gegners zu verbessern.

Diese denkwürdige Rezension ist nicht eine plötzliche, durch äussere Umstände bewirkte Absage an ein früheres Ideal, sondern liegt in der Linie einer langsamen Entwicklung. Kennzeichnend aber für Schiller ist die explosive Art, in der diese Wandlung geschieht. Er ist an den Punkt gelangt, wo er sein Werk und das seiner Zeitgenossen kritisch überblicken kann. Aus der für sein eigenes Jugendwerk mörderischen Besprechung spricht der dramatische Mensch, für den die vielen Spannungen in seinem Innern eine Entscheidungsfrage, ein «Entweder-Oder» bilden. Wo ein Epiker oder Lyriker sich still gewandelt hätte, kann der Dramatiker die Kluft, die sich vor ihm öffnet, nur mit einem Sprung bewältigen.³⁸

Schiller erkannte, dass er mit der Rezension eine Schuld auf sich geladen hatte. Sie wird im zitierten Brief an Humboldt deutlich zugegeben. Doch will er darin nur sehen, dass er ein gewisses Denkschema falsch verwendet habe. Diese Briefstelle wird durch das Epitaph auf Bürger in den Xenien («Ajax») ergänzt. Darin kann man eine Andeutung finden, dass er sich der vollen Tragweite seines Urteils bewusst war:

«Ajax, Telamons Sohn! So musstest du selbst nach dem Tode
noch forttragen den Groll wegen der Rezension!»

Dieses Xenion wirkt auf den ersten Blick leichtfertig, vergleicht man es aber mit dem Text der Odyssee, so gewinnt es einen ganz andern Sinn.³⁹ Bei Schillers ausgezeichneten Kenntnis Homers ist es gewiss nicht zufällig, dass er gerade diese Stelle berührt und Bürger unter Ajax' Namen zitiert. Es handelt sich um die Geschichte von Achilles' Waffen, um die Ajax wie Odysseus sich bewerben und die dem letzteren zugesprochen werden. Beim Wiedersehen in der Unterwelt ruft dieser aus: «Hätt ich doch nimmermehr in diesem Streite gesiegt» und klagt dann: «Und wir Achaier müssen stets um deinen Verlust leidtragen! Doch keiner ist hieran schuldig als Zeus, der dein Verhängnis dir sandte!» Wenn es Schiller offenbar leid tut, dass er im Wettkampf mit Bürger den Siegespreis davongetragen hat, so anerkennt er trotzdem keine Schuld an seinem Schicksal, «denn keiner ist hieran schuldig als Zeus!» Er deutet damit an, dass er sich als vollziehendes Organ der Geschichte betrachtet. Er musste Schuld auf sich laden; so wollte es sein Dämon.

ANMERKUNGEN

EINLEITUNG

- 1 Otto Pietsch, Schiller als Kritiker, Dissertation, Königsberg 1898.
- 2 Martha Weber, Schiller als Kritiker, in Dichtung und Forschung, Festschrift für Emil Ermatinger, Frauenfeld/Leipzig 1933.
- 3 Herbert Cysarz, Schiller, Halle 1934. – Hermann Schneider, Schiller, Werk und Erbe, Stuttgart 1934; Vom Wallenstein zum Demetrius, Stuttgart 1933; Schiller Nationalausgabe Bd.8, 1949, Einleitung. – Melitta Gerhard, Schiller, Bern 1950. – Benno v. Wiese, Die Dramen Schillers, Leipzig 1935; Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg 1952.
- 4 Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Zürich/Berlin 1943.
- 5 Über die Probleme der literarischen Kritik vgl. auch den Artikel «Kritik» im Reallexikon, der aus der Feder Lempickis stammt. Die einschlägige Literatur findet sich ebenfalls dort verzeichnet. Vgl. auch den gleichen Artikel im Deutschen Literaturlexikon Bd.II, Bern 1952, und Bibliographie dieser Arbeit, Abschnitt «Allgemeines».
- 6 Über Matthiesson und sein Verhältnis zu Schiller vgl. Hans Limbach, Friedrich v. Matthiesson, Dissertation, Bern 1910/11.
- 7 Gerhard Storz, der in seinem Aufsatz Schiller als Kritiker (in: Der Deutschunterricht, Jg.1952/5) dessen Briefe an Goethe über Wilhelm Meister untersucht, gelangt zum Schluss, dass Schiller immer noch normativer Kritiker sei, seine Kritik richte sich jedoch nach Goethes Morphologie.
- 8 Vgl. vor allem Heinrich Meng, Schillers Abhandlung über Naive und sentimentalische Dichtung, 1936; auch Walter Muschg, Dichtertypen, in: Weltliteratur, Festschrift für Fritz Strich, Bern 1952, S.70ff.

DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT STÄUDLIN

Proben einer deutschen Aeneis nebst lyrischen Gedichten, Saekularausgabe Bd. 16, S.156ff.
Schwäbischer Musenalmanach auf das Jahr

- 1782, Saekularausgabe Bd. 16, S. 166ff.
Vermischte poetische Stücke, Saekularausgabe Bd. 16, S. 168.
- 1 Jakob Minor, Schiller, Bd. I, S. 424.
 - 2 Briefe ed. Jonas I, S. 35.
 - 3 Johanna Jarislowsky, Schillers Übertragungen aus Vergil im Rahmen der deutschen Aeneis-Übersetzung des 18. Jahrhunderts, Dissertation Jena 1928.
 - 4 Minor I, S. 423.
 - 5 Schillers Werke, Saekularausgabe Bd. 10, S. 287: Hoch oben..., und S. 288: Da beginnt...; dazu Bd. 16, S. 160.
 - 6 Vergils Aeneis, Gesang I, 56 und 87.
 - 7 Dies in Abweichung zu Petersens Ansicht in der Saekularausgabe, Bd. 16, Einleitung.
 - 8 Julius Hartmann, Schillers Jugendfreunde, 1904.
 - 9 Briefe ed. Jonas 9, S. IV.
 - 10 Eckermann, Gespräche mit Goethe, Bd. I 1829, 19. Februar.

DIE SELBSTSTREZENSIONEN DES JAHRES 1782

- Anthologie auf das Jahr 1782, Saekularausgabe Bd. 16, S. 8ff.
Die Räuber. Ein Schauspiel von Friedrich Schiller, 1782. Saekularausgabe Bd. 16, S. 20ff.
- 1 Noch im Aufsatz Über naive und sentimentalische Dichtung ist Schillers Urteil, besonders über Kleist, recht wohlwollend.
 - 2 Über Städele vgl. Weltrich, Friedrich Schiller I, Stuttgart 1899, S. 563.
 - 3 Werke ed. Goedeke Bd. 2, S. VI.
 - 4 Vgl. Briefe ed. Jonas I, S. 41ff. und 45ff.
 - 5 Briefe ed. Jonas I, S. 54.
 - 6 Briefe ed. Jonas I, S. 57.
 - 7 Briefe ed. Jonas I, S. 208.
 - 8 Briefe ed. Jonas I, S. 41.
 - 9 zitiert bei Reinhard Buchwald, Schiller, 1937, I, S. 197.
 - 10 zitiert bei Buchwald I, S. 211.
 - 11 Der moralische Schluss dient implicite zur Rechtfertigung des ganzen Dramas. In

der Rezension selbst wird er nicht behandelt. Hingegen wird die Ermordung Amaliens nach der Bearbeitung herausgestrichen. Dies ist ein Hieb gegen einen Kritiker namens Timme (vgl. Saekularausgabe Bd. 16, S. 349. Anmerkung zu 35/11); ebenso: Braun, Schiller und Goethe im Urteil ihrer Zeitgenossen, I/1, S. 1–7, und Weltrich I, S. 394.

12 Saekularausgabe Bd. 16, S. 14.

13 Briefe ed. Jonas, I, S. 41.

14 Vgl. auch Anmerkung II.

DIE BRIEFE ÜBER DON CARLOS

Briefe über Don Carlos, Saekularausgabe Bd. 16, S. 51ff.

1 Briefe ed. Jonas I, S. 373.

2 Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, herausgegeben von L. Geiger, Stuttgart o. J., Bd. I, S. 245.

3 Vgl. C. J. Burkart, Die Bühnenbearbeitungen des Don Carlos von Schiller, Dissertation, Heidelberg 1933.

4 Cysarz geht bei seiner Beurteilung der «Briefe» von der einseitigen These aus, «der Journalist verleumde den Dramatiker Schiller» (Schiller, S. 135f).

5 Vgl. Buchwald, Bd. II, S. 144ff.

6 Briefe ed. Jonas I, S. 192.

7 Briefe ed. Jonas II, S. 106.

8 Briefe ed. Jonas I, S. 373.

9 Werke ed. Goedeke V 2, S. 376, Anmerkung.

10 Vgl. Saekularausgabe Bd. 16, S. 357, Anmerkung.

11 Don Carlos, 1. Akt, 2. Auftritt.

12 Don Carlos, 3. Akt, 7. Auftritt.

13 Buchwald, Bd. II, S. 115.

14 Vgl. Briefe ed. Jonas II, S. 106. «Wieland hat sie sehr bewundert.»

15 Vgl. Saekularausgabe Bd. 16, S. 359, Anmerkung zu S. 70.

16 Briefe ed. Jonas I, S. 115.

17 Vgl. Regieanweisung zur 1. Szene des 1. Aktes, Werke ed. Goedeke V 1, S. 5, die die Verwandtschaft mit Hamlet betont: «Seine zerstörte Gestalt verrät den Kampf seiner Seele».

DAS RINGEN UM GOETHE

Über Egmont, Trauerspiel von Goethe, Saekularausgabe Bd. 16, S. 179ff.

Über die Iphigenie auf Tauris, Saekularausgabe Bd. 16, S. 195ff.

1 Briefe ed. Jonas II, S. 60 und 62.

2 Briefe ed. Jonas II, S. 132.

3 Briefe ed. Jonas II, S. 62.

4 Melitta Gerhard übersieht diese Tatsache und wertet die Rezension einseitig aus Schillers moralischen Anschauungen (Schiller, S. 158/59). Staiger hingegen gibt im Egmontkapitel seiner Goethe-Monographie im Wesentlichen Schiller recht! (Goethe I, S. 289).

5 Briefe ed. Jonas IV, S. 20.

6 Vgl. C. Höfer, Goethes Egmont in Schillers Bearbeitung, 1914, I, S. 9 und II, S. 11.

7 Eckermann, II, 19. Februar 1829.

8 Paul Böckmann, Formgeschichte der deutschen Dichtung, 1951, S. 671.

9 Vgl. Höfer, a.a.O., S. 126, Anmerkung.

10 Eckermann I, 18, Januar 1825.

11 Vgl. Böttigers Bericht bei Höfer, a.a.O., S. 127ff.

12 zitiert bei Höfer, a.a.O., S. 143.

13 zitiert bei Höfer, a.a.O., S. 132.

14 Eckermann II, 19. Februar 1829.

15 Briefe ed. Jonas IV, S. 437.

16 Briefe ed. Jonas IV, S. 441.

17 Vgl. H. Brömse, Wallensteins Lager und Egmont, in: Euphorion 22.

18 zitiert bei Höfer.

19 Briefe ed. Jonas VII, S. 254.

20 Zu den Übersetzungen Schillers vgl. u.a. Briefe ed. Jonas II, S. 132.

DIE REZENSION

«ÜBER BÜRGERS GEDICHTE»

Über Bürgers Gedichte, Saekularausgabe Bd. 16, S. 226ff.

1 Briefe ed. Jonas II, S. 283.

2 Briefe ed. Jonas II, S. 283 und 285.

3 Briefe ed. Jonas II, S. 297.

4 Zu Schillers damaliger Einstellung Goethe gegenüber vgl. auch Briefe ed. Jonas I, S. 381, 383 und II, S. 85, 115ff, 178, 249.

5 Briefe ed. Jonas II, S. 218.

6 Briefe ed. Jonas II, S. 219.

7 Briefe ed. Jonas II, S. 218.

8 Briefwechsel Schiller-Körner, S. 59 und 159. Der Begriff Klassizität erscheint im Verlauf der Auseinandersetzung über die «Künstler».

9 Werke ed. Goedeke I, S. 226, 231, 349, 344.

10 Vgl. Werke ed. Goedeke I, S. 212, 251 u.a.

11 W.v. Wurzbach, G.A. Bürger, Leipzig 1900, S. 104, erwähnt u.a. auch, dass Bürger in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Gelliehausen ein ganzes Heft mit priapischen Gedichten gefüllt habe.

12 Vgl. Schillers Gespräche, ed. Petersen, Leipzig 1911, S. 34: «Wir wollen ein Buch machen, das aber durch den Schinder absolut verbrannt werden muss».

13 Vgl. die scharfe Charakteristik der beiden Schwestern in Cysarz, Schiller, S. 142/43.

14 Buchwald II, S. 169. – Benno v. Wiese, in: Schillerforschung und Schiller-Deutung (DVJS. 1953/3, S. 459), meint mit Recht: «Gerade beim jungen Schiller, für den Buchwald so manch wichtige Zeugnisse zusammengetragen hat, müssten doch wohl stärker die gefährlichen, eruptiven, pessimistischen und gewalttätigen Seiten berücksichtigt werden.» – Zur Doppelliebe trug Karl Berger sämtliche Dokumente zusammen (Schillers Doppelliebe, Marbacher Schillerbuch, III, 1909, S. 163).

15 Melitta Gerhard a.a.O., S. 170/71, vertritt die gleiche Auffassung. Die Bürgerrezension gebe ein «Zielbild gesetzhafter Einheit und Geformtheit des ganzen Menschen».

16 Briefwechsel zwischen Schiller und Lotte, ed. Fielitz, Stuttgart, Berlin o.J., I, S. 199, 215 u.a.

17 Briefwechsel Schiller-Lotte II, S. 149 und 153.

18 Briefe ed. Jonas II, S. 234.

19 Werke ed. Goedeke VI, S. 266.

20 Werke ed. Goedeke VI, S. 278.

21 Vgl. dazu W. Muschg, Tragische Literaturgeschichte, Bern 1948, S. 342.

22 Zu einer ähnlichen Feststellung gelangt auch Max Kommerell (Schiller als Psycholog, Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes 1934/35): Schillers Gemütsleben «hat die Form der Gerichtsverhandlung und der Exekution». – Eine gegenteilige Ansicht vertritt R. Benz (Die Zeit der deutschen Klassik, 1953, S. 503): «Schiller seinerseits... glaubte im Grunde, ihm (Bürger) eine Ehre zu erweisen, wenn er sein neues

Kunstideal an ihm als dem Bedeutendsten demonstrierte». Die psychologischen Hintergründe der Rezension zeigen, dass Benz die ungeheure Dramatik dieser Auseinandersetzung übersieht.

23 Briefe ed. Jonas V, S. 397.

24 Briefe ed. Jonas II, S. 237.

25 Briefe ed. Jonas II, S. 247.

26 Briefe ed. Jonas II, S. 188.

27 21. Brief.

28 Briefe ed. Jonas II, S. 45.

29 Briefe ed. Jonas II, S. 236.

30 Werke ed. Goedeke VI, S. 333.

31 Werke ed. Goedeke VI, S. 332.

32 Werke ed. Goedeke VI, S. 318, 336.

33 Vgl. dazu auch Briefe ed. Jonas II, S. 173.

34 Vgl. F. Strich, Deutsche Klassik und Romantik, Bern 1949, S. 148.

35 Über naive und sentimentalische Dichtung, Saekularausgabe, Bd. 12, S. 237, Anmerkung.

36 Eckermann I, 12. Mai 1825. Goethe betont die Verwandtschaft des Talents, aber auch das Trennende in seiner «sittlichen Kultur». Weitere Äusserungen des alten Goethe über Bürger, s. Weimarer Ausgabe Abt. IV, Bd. 46, S. 157/58.

37 Vgl. dazu Schillers abschliessende Urteil über die Rezension in einem Brief an Humboldt, Briefe ed. Jonas V, S. 397, ebenfalls Werke ed. Goedeke VI, S. 330: «sein Gefühl war richtiger als sein Raisonnement», und Saekularausgabe Bd. 16, S. 391.

38 Goethe an Zelter, 6. November 1830. In diesem Briefe zieht Goethe rückschauend das Fazit seiner Beziehung zu Bürger und kommt auch auf Schillers Rezension zu sprechen: «Schiller hielt ihm freilich den ideengeschliffenen Spiegel schroff entgegen, und in diesem Sinne kann man sich Bürgers annehmen; indessen konnte Schiller dergleichen Gemeinheiten ohnmöglich neben sich leiden, da er etwas anderes wollte, was er auch erreicht hat». Indessen gelangt Goethe zu einer gerechteren Würdigung Bürgers: «...auch gilt das Echte, Wahre daran noch immer und wird in der Geschichte der deutschen Literatur mit Ehren genannt werden».

39 Homer, Odyssee, XI. Gesang, Vers 543ff.

LITERATUR

ALLGEMEINES

- Beriger, Leonhard*: Die literarische Wertung, Halle 1938.
- Böckmann, Paul*: Formgeschichte der deutschen Dichtung, Bern 1952.
- Giraud, Victor*: La critique littéraire, Paris 1945.
- Jung, Carl Gustav*: Psychologische Typen, Zürich 1921, besonders II: Über Schillers Ideen zum Typenproblem.
- Korff, Hermann August*: Geist der Goethezeit, 1923/40, III.
- Lempicki, Sigmund*: Über literarische Kritik und die Probleme ihrer Erforschung, in: Euphorion, Ergänzungsband 17/25, 1924.
- Magny, Claude Edmonde*: Les Sandales d'Empédocle, Neuchâtel 1945.
- Muschg, Walter*: Tragische Literaturgeschichte, 1. Aufl., Bern 1948.
- Muschg, Walter*: Die deutsche Klassik, tragisch gesehen, Wiesbaden 1953.
- Muschg, Walter*: Dichtertypen, in: Weltliteratur, Festschrift für Fritz Strich, Bern 1952.
- Schneider, Peter*: Über die Grenzen der Literatur und die Aufgabe der Kritik, in: Neue Schweizer Rundschau, April 1946.
- Staiger, Emil*: Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946.
- Strich, Fritz*: Der Dichter und die Zeit, Bern 1947.
- Strich, Fritz*: Deutsche Klassik und Romantik, Bern 1949.
- Thibaudet, Albert*: Physiologie de la critique, Paris 1930.
- Von den Steinen, Wolfram*: Das Zeitalter Goethes, Bern 1949.
- Wiese, Benno von*: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 2. Aufl., Hamburg 1952.

BÜRGER

- Biehler, Otto*: Bürgers Lyrik im Lichte der Schillerschen Kritik, in: Germ.-Rom. Monatsschrift, 13. Jhrg., 1925.
- Briefe von und an G. A. Bürger, Berlin 1874.

- Bürger, Gottfried August, Sämtliche Werke, hg. von *W. v. Wurzbach*, Leipzig o. J.
- G. A. Bürgers Ehestands-Geschichte, hg. von *Karl Reinhard*, Berlin/Leipzig 1812.
- Wurzbach, Wolfgang von*: G. A. Bürger, Leipzig 1900.

GOETHE

- Beutler, Ernst*: Essays um Goethe, Leipzig 1941.
- Bielschowsky, Albert*: Goethe, München 1928.
- Braun, Julius W.*: Schiller und Goethe im Urteil ihrer Zeitgenossen, Leipzig/Berlin 1883/52.
- Eckermann, Johann Peter*: Gespräche mit Goethe, hg. von *H. H. Houben*, Leipzig 1918.
- Fambach, Oskar*: Goethe und seine Kritiker, Düsseldorf 1953.
- Gundolf, Friedrich*: Goethe, Berlin 1916.
- Höfer, Conrad*: Goethes Egmont in Schillers Bearbeitung, 1914.
- Jacoby, Daniel*: Egmont und Schillers Wallenstein, in: Goethe-Jahrbuch XII, S. 253 ff.
- Müller, Curt*: Der Symbolbegriff in Goethes Kunstanschauung, in: Goethe, Viermonatsschrift der Goethegesellschaft, VIII/1943.
- Staiger, Emil*: Goethe, Band I, Zürich 1952.
- Stein, H. v.*: Goethe und Schiller, Leipzig 1893.
- Toggenburger, Karl*: Die Werkstatt der deutschen Klassik, Zürich 1948.
- Viëtor, Karl*: Goethe, Bern 1949.

SCHILLER

- Benz, Richard*: Die Zeit der deutschen Klassik, 1953.
- Borger, Karl*: Schillers Doppelliebe, in: Marbacher Schillerbuch III, Stuttgart/Berlin 1909.
- Briefwechsel Schiller-Lotte, hg. von *W. Fielitz*, 5. Aufl., Stuttgart/Berlin 1905.
- Briefwechsel Schiller-Körner, hg. von *L. Geiger*, Stuttgart o. J.

römse, H.: Wallensteins Lager und Egmont, in: Euphorion 22.
Brosius, Hildegard: Das politische Problem in Schillers Don Carlos, Bamberg 1928, Diss. Erlangen 1928.
Buchwald, Reinhard: Schiller I/II, 1937.
Buchwald, Reinhard: Wandlungen unseres Schillerbildes, Leipzig 1938.
Burkart, Karl Josef: Die Bühnenbearbeitungen des Don Carlos von Schiller, Bruchsal 1933, Diss. Heidelberg 1933.
Busch, Werner: Die Selbstbetrachtung und Selbstdeutung des jungen Schiller, (Teildruck) Würzburg 1937, Diss. Bonn 1937.
Cysarz, Herbert: Schiller, Halle 1934.
Gerhard, Melitta: Schiller, Bern 1950.
Hecker, Max/Petersen, Julius: Schillers Persönlichkeit, Weimar 1904.
Humboldt, Wilhelm: Über Schiller und den Gang seiner Entwicklung, Leipzig 1913.
Hünnebeck, Agnes: Die Struktur des Schillerschen Jugenddramas, Bochum 1935, Diss. Münster 1935.
Jarislowsky, Johanna: Schillers Übertragungen aus Vergil im Rahmen der deutschen Aeneis-Übersetzung des 18. Jahrhunderts, Diss. Jena 1928.
Jensen, Harald: Schiller zwischen Goethe und Kant, Oslo 1927.
Jonas, Fritz: Des jungen Schillers Kenntnis Goethescher Werke, in: Euphorion 1905, S. 523/34.
Jonas, Fritz: Schillers Briefe, Krit. Gesamtausgabe, 7 Bde, 1892/96.
Kommerell, Max: Schiller als Psychologe, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes 1934/35.
Limbach, Hans: Friedrich v. Matthisson, Diss. Bern 1910/10.
Meyer, Th. A.: Der Griechentraum Schillers und seine philosophische Begründung, in: Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes 1928.
Meng, Heinrich: Schillers Abhandlung über Naive und sentimentalische Dichtung, 1936.

Minor, Jakob: Schiller, Berlin 1890.
Petersen, Julius: Schillers Gespräche, Leipzig 1911.
Pietsch, Otto: Schiller als Kritiker, Diss. Königsberg 1898.
Schiller im Urteil des XX. Jahrhunderts, hg. von E. Wolff, Jena 1905.
Schneider, Hermann: Schiller, Werk und Erbe, Stuttgart 1934.
Schoenwerk, August: Schillers Änderungen an seinen Gedichten, Wetzlar 1928, Diss. Giessen 1928.
Storz, Gerhard: Schiller als Kritiker, in: Der Deutschunterricht 1952, S. 5.
Streicher, Andreas: Schillers Flucht von Stuttgart, Berlin 1905.
Weber, Martha: Schiller als Kritiker, in: Dichtung und Forschung, Festschrift für E. Ermatinger, Frauenfeld/Leipzig 1933.
Weltrich, Richard: Schiller, Stuttgart 1885/99.
Wiese, Benno von: Die Dramen Schillers, Leipzig 1935.
Wiese, Benno von: Schiller-Forschung und Schiller-Deutung, in: Deutsche Vierteljahrschrift, 1953/3.
Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 2. Aufl., Hamburg 1952.

STÄUDLIN

Hartmann, Julius: Schillers Jugendfreunde, 1904.
Krauss, Rudolf: Schwäbische Literaturgeschichte 1897–99 Bd. I, S. 244ff, Freiburg im Breisgau 1897.
Stäudlin, Gotthold Friedrich: Albrecht von Haller, Tübingen 1780.
Stäudlin, Gotthold Friedrich: Proben einer deutschen Aeneis nebst lyrischen Gedichten, Stuttgart 1781.
Stäudlin, Gotthold Friedrich: Vermischte poetische Stücke, Tübingen 1782.
Stäudlin, Gotthold Friedrich: Schwäbische Blumenlese, 1782.

CURRICULUM VITAE

Am 18. März 1922 wurde ich, André Hochuli, als Sohn des Albert Hochuli, ehemaligen Kanzleichefs des Eidg. Versicherungsgerichtes, aus Reitnau, und der Henriette, geb. Sthioul, in Luzern geboren. Die Primarschule und das Gymnasium besuchte ich in Luzern. Im Jahre 1942 erhielt ich das Maturitätszeugnis Typus B.

Im Wintersemester 1942/43 immatrikulierte ich mich an der juristischen Fakultät der Universität Lausanne. Ich besuchte während vier Semestern, die immer wieder durch Militärdienst unterbrochen wurden, Vorlesungen und Übungen der juristischen und philosophischen Fakultät bei den Herren Proff. Äbischer, Bohnenblust, Bovy, Bray, Bridel, Dénéréaz, Fleury, Freymond, Guisan, Junod, Miéville, Meylan, Piaget, Reinbold und Secrétan. Anschliessend setzte ich meine Studien im Wintersemester 1944/45 an der Universität Basel fort. Hier besuchte ich die Vorlesungen und Übungen der Herren Proff. Muschg, Ranke, Wagner und Altwegg, Béguin, Blin, Wartburg, Ernst und Bonjour. Allen meinen verehrten Lehrern spreche ich grossen Dank aus.

Im Jahre 1946 verheiratete ich mich mit Elisabeth Elmiger. Finanzielle Gründe zwangen mich, meinen Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Zuerst war ich als Korrespondent diverser Zeitungen tätig. Im Jahre 1948 trat ich dem Lehrkörper der Handelsschule des Kaufmännischen Vereins in Basel bei, wo ich seitdem ununterbrochen tätig war. Im Jahre 1956 wurde ich als Fachlehrer an die Verkäuferinnenabteilung der FAS gewählt. Die Berufsarbeit verzögerte sowohl den Fortgang meiner Studien wie auch die Vollendung meiner Dissertation. Diese entstand unter der Leitung von Prof. Walter Muschg, dem ich für seine vielen Anregungen und sein Verständnis besondern Dank schulde.

ANDRÉ HOCHULI

